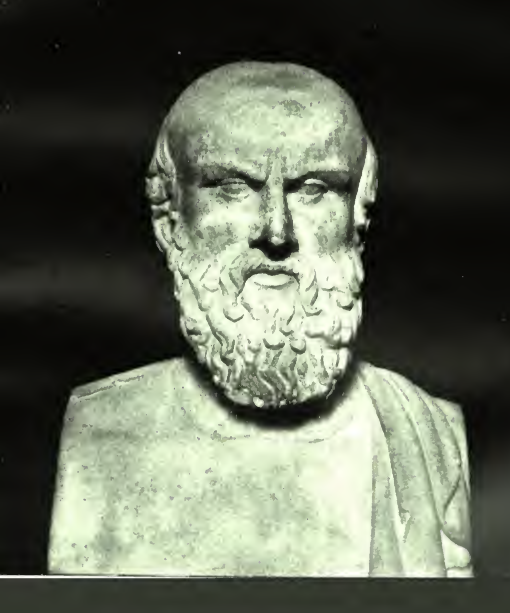


Das Theater

Karl Borinski

Aus Natur und Geisteswelt.

Sammlung

lichen Vortrefflichkeit begründet ist, womöglich noch weiter zu erhöhen suchen.

Die Sammlung will dem immer größer werdenden Bedürfnis nach bildender, zugleich belehrender und unterhaltender Lektüre entgegenkommen. Sie bietet daher in einzelnen in sich abgeschlossenen Bändchen in sorgsamer Auswahl Darstellungen kleinerer wichtiger Gebiete aus allen Zweigen des Wissens und damit eine Lektüre, die auf **wirklich allgemeines Interesse** rechnen kann.

Eine erschöpfende allgemeinverständliche Behandlung des Stoffes soll auf wissenschaftlicher Grundlage ruhen, die die Mitwirkung angesehener und bewährter Fachmänner gewährleistet. So wird eine Lektüre geboten, die **wirkliche Befriedigung** und **dauernden Nutzen** verspricht.

Wie der Inhalt, so soll auch in jeder Weise den Zweck der Sammlung erreichen helfen die trotz des billigen Preises sorgfältigste Ausstattung: die in bester Ausführung beigegebenen Abbildungen, der mit trefflicher Zeichnung versehene Umschlag, der geschmackvolle Einband.

Es erschienen bereits:

Der Bau des Weltalls. Von Prof. Dr. J. Scheiner. Mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M. 1.—, geschmackv. geb. M. 1.25.
Will in das Hauptproblem der Astronomie, die Erkenntnis des Weltalls, einführen.

Mensch und Erde. Skizzen von Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von Prof. Dr. A. Kirchhoff. Geh. M. 1.—, geschmackv. geb. M. 1 25.
Zeigt, wie die Ländernatur auf den Menschen und seine Kultur einwirkt.

Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. Janson. Mit vielen Abbildungen. Geh. M. 1.—, geschmackvoll geb. M. 1.25.

Schildert kurz und lebendig die Fortschritte der modernen Meeresuntersuchung.

Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen. Von Prof. Dr. S. Günther. Geh. M. 1.—, geschmackvoll geb. M. 1.25.

Behandelt die Entdeckungen insbesondere seit Heinrich dem Seefahrer bis zur neueren Zeit.

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Acht Vorträge aus der Experimental-Chemie. Von Prof. Dr. R. Blochmann. Mit 103 Abbildungen im Text. Geh. M. 1.—, geschmackvoll geb. M. 1.25.

Führt unter besonderer Berücksichtigung der alltäglichen Erscheinungen des praktischen Lebens in das Verständnis der chemischen Erscheinungen ein.

Das Licht und die Farben. Von Prof. Dr. L. Graetz. Mit 113 Abbildungen. Geh. M. 1.—, geschmackvoll geb. M. 1.25.

Führt von den einfachsten optischen Erscheinungen ausgehend zur tieferen Einsicht in die Natur des Lichtes und der Farben.

Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Bauinspektor Curt Merckel. Mit zahlr. Abbild. Geh. M. 1.—, geschmackvoll geb. M. 1.25.

Führt eine Reihe hervorragender und interessanter Ingenieurbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor.

Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Wärmekraftmaschinen. Von Ingenieur Richard Vater. Mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M. 1.—, geschmackv. geb. M. 1.25.

Will durch eine allgemein bildende Darstellung Interesse und Verständnis für die immer wichtiger werdenden Gas-, Petroleum- und Benzinmaschinen erwecken.

Bau und Thätigkeit des menschlichen Körpers. Von Dr. H. Sachs. Mit 37 Abbildungen. Geh. M. 1.—, geschmackv. geb. M. 1.25.

Lehrt die Einrichtung und Thätigkeit der einzelnen Organe des Körpers kennen und sie als Glieder eines einheitlichen Ganzen verstehen.

Die moderne Heilwissenschaft. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel, Badearzt in Gräfenberg. Geh. M. 1.—, geschmackv. geb. M. 1.25.

Gewährt dem Laien in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens von einem allgemeineren Standpunkte aus Einsicht.

Bau und Leben des Tieres. Von Dr. W. Haacke. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. Geh. M. 1.—, geschmackv. geb. M. 1.25.

Indem uns der Verfasser die Tiere als Glieder der Gesamtnatur zeigt, lehrt er uns zugleich Verständnis und Bewunderung für deren wunderbare Harmonie, die, wie im Großen, in dem Zusammenwirken der viele Tausende von Lebewesen, so auch im Kleinsten, in der Zweckmäßigkeit auch der unscheinbarsten Organe, sich erkennen läßt.

Die fünf Sinne des Menschen. Von Dr. Jos. Clem. Kreibig in Wien. Mit 30 Abbild. im Text. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Beantwortet die Fragen über die Bedeutung, Anzahl, Benennung und Leistungen der Sinne in gemeinfaßlicher Weise.

Grundzüge der Verfassung des deutschen Reiches. Sechs Vorträge von Prof. Dr. E. Loening. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Beabsichtigt in gemeinverständlicher Sprache in das Verfassungsrecht des deutschen Reiches einzuführen, soweit dies für jeden Deutschen erforderlich ist.

Palästina und seine Geschichte. Sechs volkstümliche Vorträge von Prof. Dr. von Soden. Mit zwei Karten und einem Plan von Jerusalem. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Auf Grund einer Reise durch Palästina hat der Verfasser uns hier ein Bild gezeichnet nicht nur von dem Lande selbst, sondern auch von all dem, was aus demselben hervor- oder über es hingegangen ist im Laufe der Jahrtausende — ein wechselvolles, farbenreiches Bild — die Patriarchen Israels und die Kreuzfahrer, David und Christus, die alten Assyrer und die Scharen Mohammeds lösen einander ab.

Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. Geh. *M.* 1.—, geschmackv. geb. *M.* 1.25.

Will auf historischem Wege in die Wirtschaftslehre einführen, den Sinn für soziale Fragen wecken und klären.

Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Sechs volkstümliche Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung, sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft von Prof. Dr. Walther Lotz. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Erörtert nach einer Geschichte des Eisenbahnwesens insbesondere Tarifwesen, Binnenwasserstraßen und Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dr. Ed. Otto. Mit 27 Abbildungen auf 8 Tafeln. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Eine Darstellung der historischen Entwicklung und der kulturgeschichtlichen Bedeutung des deutschen Handwerks von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Allgemeine Pädagogik. Von Prof. Dr. Theobald Ziegler. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Behandelt die großen Fragen der Volkserziehung in praktischer, allgemein verständlicher Weise und in sittlich-sozialem Geiste.

Die ständischen und sozialen Kämpfe in der römischen Republik. Von Leo Bloch. Geh. *M.* 1.—, geschmackv. geb. *M.* 1.25.

Behandelt die Sozialgeschichte Roms, soweit sie mit Rücksicht auf die die Gegenwart bewegenden Fragen von allgemeinem Interesse ist.


REESE LIBRARY
OF THE
UNIV SITY



Sophokles
nach einer antiken Statue in Rom.

Aus Natur und Geisteswelt.
Sammlung
wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens.
11. Bändchen.

Das Theater.

Sein Wesen, seine Geschichte, seine Meister.

Von

Dr. Karl Borinski.

Mit 8 Bildnissen.





Leipzig,
Druck und Verlag von B. G. Teubner.
1899.

Vorwort.

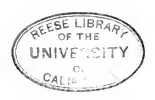
Die nachstehenden Vorträge sind sämtlich im Winter 1898/99 für den Münchener Volkshochschulverein gehalten worden. Damit ist ihrem besonderen Thema gegenüber ihre Fassung, Abgrenzung, auch ihre Tendenz, wenn von einer solchen die Rede sein kann, hinlänglich erklärt. Ob es ihnen gelungen ist, die andringende Stofffülle auf Gebieten, wo so vieles der Neigung und Geistesrichtung des Einzelnen unterworfen scheint, nach hinlänglich sicheren Maßstäben geordnet vorzuführen, muß dahingestellt bleiben. Doch gesteht der Verfasser, daß er das Urteil hierüber heute lieber von Gelehrten aller Fächer (soweit sie nur humanistisch gebildet sind), ja von gänzlich unlitterarischen Lebens- und Weltkundigen erwartet, als von dem selbstgenügsamen „Belletristen von Fach", den Kant in seinen Vorlesungen über Logik als „einen bloßen Dilettanten der Geschmackserkenntnisse nach der Mode, ohne der Alten zu bedürfen", den „Affen des Humanisten" zu nennen pflegte.

Die Beschränkungen, die Zeit und Raum bei solchem Anlaß besonders auferlegen, schlossen manches aus, bloß weil es nicht in der jeweiligen Richtung der Vorträge lag und ein besonderes Eingehen erfordert hätte. Doch auch im Druck, wo das Entgegenkommen der Verlagsbuchhandlung mit dem Raum wenigstens nicht sparen hieß, wie die Vortragsstunde mit der Zeit, konnte aus gewissen Ursachen manches Wichtige nicht zur Geltung kommen. So ist, um ein Beispiel herauszuheben, der Medeenstoff bei Euripides trotz seiner besonderen Bedeutung

für die Theatergeschichte bis auf Grillparzer nicht berührt. Selbst wenn es möglich gewesen wäre, vom „Hellenen- und Barbarentum" noch dazu in unserer Zeit in kurzem eine allgemeinverständliche Vorstellung zu geben, so verbot es hier die Tendenz der Vorlesungen, die auf das allgemein Menschliche gerichtet ist. Mögen wohlwollende Beurteiler diesen Hinweis zunächst auch in anderen Fällen in Betracht ziehen, wo sie aus Gründen der Auswahl mit dem Verfasser zu rechten Anlaß finden.

München, September 1899.

Dr. Karl Borinski.



I.

Die Stellung des Theaters in der Öffentlichkeit und seine Bedeutung für die Gesellschaft.

Der soziale Kampfruf im alten Rom lautete: „panem et circenses!“ Das unzufriedene Volk forderte vom Kaiser „Brot und — Spiele“.

In dieser Formel faßten die Staatsmänner der alten Welt schlagend das zusammen, was heute mit gespannten Mienen in endlosem weltüberschwemmendem Redefluß als „die soziale Frage der Menschheit“ erörtert wird. Wir dünken uns heute sehr fortgeschritten und entwickelt. Unser Frack fühlt sich der Toga, dem Staatskleid der alten Römer, unendlich überlegen. Und dennoch bietet der alte römische Spruch in seinen zwei Worten gleich doppelt soviel, als alle unsere Erörterungen über die „soziale Frage“.

Denn er beantwortet eine ganze Hälfte dieser „Frage“, von der sich unsere fortgeschrittene soziale Schul- und Tribünenweisheit bislang wenig träumen ließ. Er enthält die wichtige Erkenntnis, daß die soziale Frage keine bloße Magen- und Arbeitsfrage, sondern zur andern Hälfte eine Geistes- und Erholungsfrage bedeutet. Er predigt in seinem nüchtern staatsklugen römischen Sinne dasselbe, was die Bibel in einem erhöhten und geweihten Geiste so ausdrückt: „Der Mensch lebt nicht von Brot allein!“

Es hat fast ein Jahrhundert gedauert, bis unsere Staats- und Naturweisen endlich wieder kopfschüttelnd das anzuerkennen beginnen, was ihnen die verachteten „Ideologen“, Philosophen

und „Schönwissenschafter" von vornherein sagen konnten und gerade bei uns in Deutschland auf das Eindringlichste gesagt haben: Ist es doch kein Zufall, daß gerade der Begründer der nationalökonomischen Wissenschaft, der Lehrer, auf den sie sich noch immer am liebsten bezieht und den sie auch in den ihm feindlichen Lagern mit Stolz nennt, der Engländer Adam Smith als Schriftsteller von Kunst- und Geisteswissenschaft ausgegangen ist Die leitenden Ideen — soweit sie leitend und nicht irreführend sind — die keimfähigen, gesunden Triebe der Naturwissenschaft des Jahrhunderts gehen mit zuerst auf einen Dichter Namens Goethe zurück. Der Mensch ist ein soziales Amphibium. Er lebt nicht bloß im Körper, als ein verzehrendes, sich fortpflanzendes Gattungswesen, als Tier. Sondern er lebt zugleich im Geiste, als ein von sich selber wissendes, denkendes und wollendes Einzelwesen, als Mensch. Denn Mensch bedeutet in unserer Sprache, seitdem dies Wort besteht d. h. seit Jahrtausenden, der Meinende, Denkende. Nach dieser seiner sozialen Eigenschaft, nicht nach der tierischen (animalischen) als verschlingendes und verschlungenes Gattungswesen im Darwinschen „Kampfe ums Dasein" bezeichnet sich bei uns der Mensch. Er ist Bürger zweier Welten. Er gehört nicht bloß der Welt der Natur an, dem blinden Werden und Vergehen der Dinge. Sondern als der „Freigelassene der Schöpfung" gehört er zur Welt des Geistes, des schauenden, wählenden, wollenden Urgrunds der Dinge.

Was die gesunkenen und entarteten Geschlechter des stolzesten der alten Kulturvölker, des erdbeherrschenden Römervolkes, in jenem sozialen Kampfruf als Ergänzung der Nahrung wollten, nämlich „Cirkusspiele", das enthält eine hohe Überlieferung der alten Kulturwelt: die ständige Wirksamkeit des öffentlichen, jedermann frei zugänglichen, vom Staate unterhaltenen Theaters. In der alten Welt fühlte sich der Mensch in seiner sozialen Doppelstellung. Er wußte, daß die menschliche Gesellschaft einen höheren Zweck verfolge, als die tierische. Diese, die Herde, will bloß möglichst sicher satt werden. Die menschliche Gesellschaft will möglichst vielfältig beschäftigt sein. Selbst in den

Zeiten des Müßiggangs will sie geistig angeregt, zum mindesten unterhalten sein.

Überall und zu allen Zeiten finden wir Veranstaltungen, die unbewußt diesem sozialen Grundzweck dienen. Selbst die niedrigsten der sogenannten „wilden" Völkerschaften haben in ihrem Götzendienst, ihren öffentlichen und häuslichen Sitten und Gebräuchen höchst mannigfaltige Quellen der Volksunterhaltung: Aufstellung von noch so rohen Bildern der abergläubischen Verehrung an ausgezeichneten Stätten der öffentlichen Versammlung: Tempeln; noch so miß- oder eintönige Gesänge zu urwüchsigen Instrumenten; noch so wirre und wilde Tänze und Aufzüge. In den orientalischen Reichen des Altertums, im alten Ägypten, Babylonien, Assyrien steigerten sich diese Anstalten, Feste und Aufzüge zu Ehren der Götter und Könige früh zu gewaltigem, leider oft sinn- und zuchtlosem, ja mit unmenschlichen Grausamkeiten verbundenem Pomp. Das menschliche Unterhaltungsbedürfnis hat seinen Zug zum Verderben, seinen Hang zur Entartung, wie alles Irdische und Menschliche. Ja, es wird ihn besonders auffallend zeigen müssen.

Diejenigen Völker der alten Welt, die sich vermöge ihrer geistigen und politischen Überlegenheit nach und nach den ganzen ihnen zugänglichen Erdkreis unterworfen haben, Griechen und Römer, nehmen nun in dieser Frage des menschlichen gesellschaftlichen Daseins eine ganz besondere, vornehme Stellung ein. Sie allein haben jenen sozialen Grundtrieb der Menschennatur rein als solchen, als geistiges Anregungs- und Unterhaltungsbedürfnis, in öffentliche Pflege genommen. Sie haben ihn, wie man das heute ausdrücken würde, staatlich organisiert.

Die öffentlichen Spiele, allgemeine regelmäßige Volksunterhaltungen, waren bei ihnen ein Gegenstand behördlicher Sorge, wie das Gerichts-, das Heeres- und das allgemeine Staatswesen.

In Athen übertrug der Archon (der Präsident der Republik) die jeweiligen Theaterkosten als eine Ehrenpflicht (Leithurgie) einem reichen Bürger, der sich darum bewarb und damit als

1*

Kunstgönner für das ganze Volk auftrat. Das Theaterspiel war im Altertum ein Fest, zu dem das ganze Volk geladen war. Daß auch Mißbrauch für Volksaufhetzung, Partei- und Sonderinteressen bis zum offenen Staatsverrat an fremde Machthaber damit getrieben wurde, läßt sich denken. Später trat der Staat selbst immer mehr als Festgeber, als Zahler der Theaterkosten auf. Er verschwendete dabei wohl sein Vermögen. Die staatsklugen Römer wußten auch dem vorzubeugen. Der Staat bestritt dort immer die Kosten. Aber er wälzte sie auf ein Staatsamt ab, das den Zutritt zu den höchsten Ämtern eröffnete, die Ädilen. Es war damit noch gar nicht gesagt, daß diese reichen Ädilen später wirklich an die Spitzen der Staatsleitung gelangten. Sie konnten zum größten Teil an dieser staatsmännischen Majorsecke scheitern. Aber der Zweck war erreicht. Sie waren einmal dem Staatsinteresse freiwillig steuerpflichtig gemacht.

Ja, das Theaterwesen stand bei den Alten geradezu im Vordergrunde der öffentlichen Interessen. Es beherrschte und verdrängte zeitweise alle übrigen. Bei herrlichsten Anlagen in glücklichstem Klima gelang es den alten Griechen diese Spiele zur Pflanzstätte aller schönen Künste zu machen, in denen sie die Lehrmeister des Menschengeschlechtes geworden sind. Die schönen Künste waren bei ihnen kein überflüssiger Gegenstand des privaten Luxus, kein bloßes Spielzeug für die Reichen. Sondern sie waren ein weise ersonnenes und lange Zeit in bewunderungswürdiger Höhe erhaltenes Mittel, das besonders unruhige griechische Volk zu beschäftigen; es geistig zu ernähren, ja es zu erziehen. Das Theater vornehmlich hat das freilich hoch beanlagte athenische Volk dazu gemacht als was es einzig in der Geschichte dasteht: zu einer bis in die untersten Schichten gebildeten Bevölkerung. Ihr Urteil, ihr Witz (der „attische Witz") war eine im ganzen Umkreis der alten Welt gefürchtete, oft unbillig und unheilvoll gefürchtete Macht. Diese alle Klassen umfassende Bildung war freilich entfernt von modischem Schliff und gesellschaftlicher Eleganz. Dafür verfügte sie über eine Weltkenntnis, Urteilskraft und Phantasie, die einen Volks-

weisen wie Sokrates unter ihnen möglich machten. Lediglich an diese Spiele hat jene einzigartige, harmonische Erziehung des ganzen Menschen nach all seinen Fähigkeiten angeknüpft, in der der Jugendunterricht immer wieder sein höchstes Ziel erblicken muß. Durch diese Spiele, durch dies große soziale Befriedigungsmittel hat nach einem alten geflügelten Wort Griechenland seine endlichen Besieger, die Römer, die Herren der Welt, sich wieder unterworfen.

Die Römer mußten auch hierin die Erbfolge des griechischen Weltreiches Alexanders des Großen antreten. Sie konnten sich der Sorge für die öffentlichen Spiele aller Orten in ihrem alles verschlingendem Reiche nicht entziehen. Das sagte ihren Staatsleitern ihre sprichwörtlich gewordene Staatsklugheit. Freilich hörten unter der Herrschaft dieses herrschgewaltigen, aber weniger rein künstlerisch und wissenschaftlich beanlagten Volkes die Spiele bald auf, mit der Unterhaltung geistige Pflege ja Erziehung zu verbinden, wie bei den Griechen. Die Spiele wurden mehr und mehr ein ständiges Zerstreuungs- und Besänftigungsmittel, ein niedriger Abzugskanal für die Volksleidenschaften. Der römische Geschichtschreiber Livius kennzeichnet (VII 2) in knappen kernigen Worten die Entartung des aus so gesunden Anfängen zum tollsten Luxus gediehenen römischen Theaterwesens. Prächtige Ballette, glänzende Aufzüge; ganze Land- ja Wasserschlachten, wobei die Arena durch Zu- und Abflußvorrichtungen unter Wasser gesetzt wurde; aber auch blutige Kämpfe wilder Tiere und bezahlter Cirkusfechter (Gladiatoren) kennzeichnen Geist und Geschmack des sinkenden Römerreiches in seinem weitesten Umkreise.

Jedermann weiß dies. Denn die Stätte der öffentlichen Spiele, die Arena (so das Kolosseum in Rom) wurde allenthalben der Marterplatz für die Blutzeugen des jungen Christentums. Der Apostel Paulus selbst erzählt, daß er in Ephesus (in Kleinasien) mit den wilden Tieren kämpfen mußte. Auch edle Kriegsgefangene der unterworfenen barbarischen Völker teilten dies unwürdige Los, die blutige Schaulust des Publikums besonders zu reizen. Im „Fechter von Ravenna“, einem

neueren, zu seiner Zeit sehr beliebten deutschen Bühnenstücke, wird der Sohn Herrmanns des Cheruskers, der mit seiner Mutter Thusnelda in römische Gefangenschaft geriet, als Gladiator in einem römischen Cirkus aufgeführt. Besonders ausgeartet zeigt sich die sinnlose Schauwut des alten Weltreiches in seiner herabgekommenen Karrikatur, dem byzantinischen Reiche. In seiner Hauptstadt Byzanz, dem heutigen Konstantinopel, bildeten die Spiele und ihre Helden genau so den täglichen Gesprächsstoff, ja den Anlaß zu leidenschaftlicher Parteiung, wie bei uns in manchen Kreisen das Theater mit seinen Sängern und Schauspielern.

Die Ausartungen der in Staatspflege genommenen Volksunterhaltung im griechisch-römischen Altertum sollen uns aber hier nur ihre ständige Bedeutung für das öffentliche Leben bis in seine gesunkene Zeit hinein belegen. Sie dürfen uns nicht abhalten, auf der andern Seite auch ihre für unsere Begriffe erstaunliche, ja kaum faßbare geistige Erhebung in das gebührende Licht zu rücken. Diese Spiele haben in ihrer griechischen Blütezeit ein Theater geschaffen, das für alle Zeiten und Völker das höchste Muster veredelter und verfeinerter Bühnenkunst abgiebt.

Von ihren erstaunlichen tiefen Wirkungen sind die Schriftsteller des Altertums voll. Unser Schiller hat an der Hand ihrer Nachrichten in seinen „Kranichen des Ibykus“ eine Probe von dieser gewaltigen Wirkung gegeben, die sogar den Verbrecher zwingt, sich zu verraten. Dies ist wohl der Grund, weshalb der Zutritt der Frauen Beschränkungen unterworfen war. Über deren Tragweite ist man freilich nicht ganz sicher. Diese Bestimmungen waren wohl nach Ort und Zeit verschieden. Von der sehr ausgelassenen freien Komödie waren Frauen grundsätzlich ausgeschlossen. Ein bekannter bissiger deutscher Philosoph hat bemerkt, daß man damals im Theater jedenfalls etwas werde haben hören können! Und sehen! müßte man vielmehr angesichts der hohen Damenhüte und -Frisuren hinzufügen!

Den Spielplan dieser alten Bühnen bildeten Stücke, neben denen der prunkende Lärm unserer Opern und die Liebes- und

Eheverwicklungen unseres Schauspiels im Durchschnitt als gewöhnlicher oder alberner Spektakel bezeichnet werden muß. Und diese Stücke wurden buchstäblich vor dem Volke aufgeführt. Keine sensationelle Reklame, keine pikanten Gerüchte lockten in das Theater. Keine erhöhten Kassenpreise, keine Billetbörse hinderte den Zutritt. In Griechenland war der Theaterbesuch ursprünglich unentgeltlich. Auch die bald nötig werdenden Eintrittspreise (Theorica) waren wohl durchschnittlich sehr billig (die üblichen 2 Obolen = Groschen bis zu einer Drachme etwa 30—75 Pfennig). Für die Zugehörigen der Gemeinde, in der gerade gespielt wurde, bestritt sie seit der Regierung des großen Perikles in Athen der Staat. So beklagt sich der bekannte Menschenfeind des Altertums, Timon von Athen (bei dem antiken Spötter Lucian), daß er, der durch Freigebigkeit aus dem reichsten Manne zum Bettler geworden sei, jetzt von einem früheren Schmarotzer nicht einmal als gemeindezugehörig erkannt wurde, da er ins Theater gehen wollte. In der neuesten Zeit will man gewisse übereinstimmende Münzfunde aus dem griechischen Altertum als Theaterkassenmarken deuten. Über den Mißbrauch dieser Einrichtung, auf die oft das Staatsvermögen verschleudert wurde, sind uns vielfältige Klagen erhalten. Bei den Römern regelten nur Kontrollmarken (aus Thon: tesserae, genau numeriert wie bei uns) den Besuch, so daß nach und nach jeder zu den Aufführungen darankam.

So wurden thatsächlich vor Matrosen, Lastträgern und Gemüsehändlern Theaterstücke aufgeführt, in denen seit zwei Jahrtausenden die erlesenen Geister aller Nationen die Quelle der erhabensten Empfindungen, kühnsten Gedanken, reichster Welt- und Menschenkenntnis finden und preisen. Sie bilden den letzten, schwersten Übungsstoff der höchsten Klassen unserer höheren Schulen. Sie werden nie aufhören übersetzt, erklärt, durchdacht, nachgefühlt und bewundert zu werden. Nur selten und in vereinzelten Erscheinungen hat der Genius der Menschheit auf der Bühne wieder einen so hohen Flug genommen. Was im ganzen Umkreise der Welt je auf dem Theater Großes und Ungemeines geschaffen worden ist, geht im Kerne auf dies allge-

meine Volksschauspiel zurück, knüpft mittelbar oder unmittelbar daran an.

Wesentlich wegen der Höhe des öffentlichen Geistes, wie er sich in dieser allgemeinen Volksunterhaltung und demgemäß in aller ihrer öffentlichen Kunst ausspricht, nennt man Griechen und Römer klassische, d. h. vollkommen ausgebildete, in dieser Bildung für alle Zeit mustergültige Völker. Nicht daß diese Völker deshalb vollkommen zu nennen wären, sei es nun nach Seiten der öffentlichen Moral, des Volkswohlstandes oder der Zivilisation. Im Gegenteil! In all diesen Punkten, jedenfalls in dem letztgenannten, können wir uns jetzt dank der Beherrschung der Naturkräfte und des darauf begründeten leichten Weltverkehrs einer solchen Überlegenheit rühmen, daß jetzt ein Steinklopfer sicherer, leichter und bequemer lebt, als damals in vielen Stücken der Vornehmste. Man vergleiche nur beispielsweise unsere Beleuchtung — sie braucht nicht gleich elektrisch zu sein — mit den bescheidenen Thonlämpchen der Paläste und Villen aus dem klassischen Altertum, wie sie in Griechenland und Italien ausgegraben werden. Aber auch in den anderen Stücken waren jene Zeiten so entfernt als möglich vom „Himmel auf Erden". Zu allen Plagen, die unsere Gesellschaft drücken, hatte das klassische Altertum noch die Skaverei. Und vielleicht hat es sich dadurch vor noch größeren sozialen Übelständen gesichert. Aber was den Druck des Daseins in ihm ohne Zweifel milderte, ja in gewissem Betracht völlig aufhob, das ist jene Allgemeinsamkeit des öffentlichen Geistes, von den wir in den Überresten seiner öffentlichen Unterhaltung im Theater sicherlich die erstaunlichsten Proben besitzen.

Wir entnehmen daraus den Anlaß, gerade in allgemeinen Hochschulvorträgen einmal für den Anschauungskreis des Volkes ein Bild dessen zu geben, was an geistigen Gütern der Menschheit im Theater niedergelegt ist. In unserer Zeit erscheint ja das Theater nichts weniger denn als Volksanstalt. Im Gegenteil. Es scheint im Durchschnitt mit seinen hohen Kassenpreisen, seinen Logen- und Abonnementplätzen sozial nach unten abgesperrt. Das Theater hat für uns einen ganz anderen Ur-

sprung und eine andere Bedeutung. Es ist kein Staatsinstitut, auch nicht in den sogenannten Hofbühnen, sondern Luxuseinrichtung privater Unternehmer oder Gesellschaften von Schauspielern, die nur früh von den Höfen in Pflicht genommen und unterstützt (privilegiert und subventioniert) worden sind. Nicht der Sorge für die geistige Unterhaltung und Hebung des Volkes, sondern der Berechnung auf die Ausbeutung des Müßiggangs der Reichen und Vornehmen ist das moderne Theater entsprungen.

Gleichwohl hat es sich der Schutzgeist, der „Genius" der Menschheit auch in unseren neueren Zeiten es nicht nehmen lassen, auf die vom Altertum her geheiligte Stätte geistiger Erhebung die edelsten Triebe reiner Gesinnung und tiefer allseitiger Welterfassung aufzupflanzen. Und es ist bezeichnend: Er hat hierbei niemals die Bedürfnisse der oberen Zehntausend zur modischen Zerstreuung, sondern immer gerade nach dem Muster des Altertums die ständigen Ansprüche einer tüchtigen, gleichgesinnten Volksgemeinde zur geistigen Stärkung und Sammlung, also die andere, die nicht materielle Seite der sozialen Frage im Auge gehabt.

Die Hindernisse, die diesen Männern im Dienste des Menschheitsgenius hierbei die neuere luxuriöse Absperrung des Theaters bereitete, überwanden sie leicht durch die große geistige Vorzugsmacht der neuen Zeit vor dem Altertum, durch die Buchdruckerkunst. Durch den Druck sind jene edlen Geister, ein Shakespeare, ein Molière, ein Lessing, ein Goethe, ein Schiller, die auf der Luxusbühne immer nur vorübergehend und nie ganz natürlich wurzelten, ins Volk gedrungen. Und das Volk, die Tüchtigen aller, meist gerade der unteren, besser gesagt der wenig besitzenden Stände hat dann von seinem billigen Gnadenplatze aus, vom „hohen Olymp" (der sogenannten „Gallerie") herab die ständige Einreihung jener Zierden des neueren Theaters in den Spielplan der Luxusbühne nach und nach erzwungen. „Volksvorstellungen" nennen sich und nennt der modische, feine Theaterbesucher die (mitunter, leider nicht immer) billigen Aufführungen jener „klassischen" Theaterstücke. Und sie dürfen sich diesen

Namen gefallen lassen. Durch seine Theaterstücke ist Schiller ins Volk gedrungen und zu jener geistigen Macht im Volke geworden, die, wie man sich heute gerne ausdrückt, manche Armeekorps aufwiegt. Das Volk will sie nicht bloß lesen, es will sie immer wieder auch *sehen*. Als neuerdings moderne Volksbeglücker in Berlin Volksbühnen gründeten, setzten sie den Arbeitern die modernen Volksstücke der privaten und ganz privaten Luxusbühnen vor: also Darstellungen des grauen Elends, an deren Hunger und Kummer reiche Müßiggänger ihre Sattheit und gemächliche Lage ganz besonders angenehm empfinden. Aber auch das Laster und die bekannte „Schnoddrigkeit", die auch hier als Würze dienen sollen, vermochten die Arbeiter nicht anzulocken. Da fiel es einem Praktikus ein, es doch einmal mit dem damals als veraltet und verlogen geltenden Schiller zu versuchen. Und siehe da! die Arbeiter kamen in hellen Haufen und waren ein Jubel und eine Begeisterung.

Der Grund ist immer wieder die große soziale Wahrheit, von der wir ausgingen. Unter den neueren Schriftstellern die gerade vom Theater her ins Volk gedrungen sind, hat keiner sie so tief gefühlt, keiner sie so erfolgreich durchgeführt, als gerade der ganz in hohen Gedanken und strengen Anschauungen lebende Schiller. Keiner von ihnen hat durch die besondere Anlage seines Geistes höher gestanden, keiner hat in diesem Sinne tiefer zum Volke, zur Allgemeinheit herabsteigen müssen, als Schiller. Schiller befriedigt jene große andere Hälfte des sozialen Bedürfnisses, das nach „*geistigem Unterhalte*", in der schwersten und zugleich in der scheinbar entferntesten Form. Er ist ein hoher und strenger *Philosoph*, d. i. in dieser Gestalt ein Mann, der die erwachsenen Menschen erziehen will. Er ist ferner ein *Dichter*, d. i. ein Geschöpf, welches von Dingen redet, die nicht da sind. Also nach der einen Auffassung ein Lügner, nach der anderen ein Verrückter. Jedenfalls das unnützeste Mitglied, das in der menschlichen Gesellschaft gerade nach ihrer heutigen Auffassung gedacht werden kann. Nach jener erstgenannten Eigenschaft aber zugleich das unbequemste! Denn was soll den Erwachsenen, die doch alle schon erzogen

sind, noch ein Erzieher? Und gar so ein Erzieher, der ihnen mit Dingen kommt, die es gar nicht giebt, mit erdichtetem Zeug?

Nun die sogenannten Philosophen und Dichter von heute haben sich dem ja anbequemt. Sie stellen an den Menschen keine Forderungen mehr und sie dichten ihm nichts mehr vor. Sie studieren ihn nur vorgeblich und bringen dabei schöne Sachen heraus. Und sie langweilen ihn beileibe nicht mehr mit erfundenen Geschichten, wie früher die Dichter. Sie singen nicht mehr „von Lenz und Liebe, von schöner, goldener Zeit, von Freiheit und Männerwürde", sondern sie reden verständig von den Einflüssen des Klimas, der Umgebung, der Vererbung, von geschlechtlicher Zuchtwahl und Kampf ums Dasein, von Krankheiten des Willens und des Geistes, von Säuferwahnsinn, Gehirnerweichung, Zwangsvorstellungen und sonst nur von reellen Werten, die sich in Zahlen ausdrücken lassen. Ihre Menschen sind Lumpen und niemand braucht sich in ihrer Gesellschaft geniert zu fühlen. Nur in einem Punkte scheinen diese modernsten Dichter alle frühere Erdichtung überbieten zu wollen. Sie reden nämlich ihrem Publikum vor, daß die Menschen alleweil nichts anderes im Kopfe haben, als verliebte Streiche und daß sich darum alles in der Welt dreht.

Da ist es nun wundersam und muß sicher den Welt- und Menschenbeobachter rein staatswissenschaftlich beschäftigen, daß von alle dem das sogenannte Volk, d. h. die Nichtmüßiggehenden, nichts wissen will. Diese Sachen bleiben in ihren Kreisen, d. h. solchen, die wie die Litteraten, die sie ihnen vormachen, nichts Besseres zu thun haben. Da haben sie ein groß Publikum, machen wie die Fliegen durch ihr bloßes Erscheinen ein großes Gesumse, verschwinden aber wie diese oft schon nach einem Tage, jedenfalls einem Jahre. Das arbeitende Volk, in seinem weitesten Umfang, d. h. die Beschäftigten aller Stände, nimmt davon keine Notiz. Wir wollen nun das beregte, geistige Bedürfnis im höheren Sinne gewiß nicht überschätzen. Aber sicher und oft erwiesen ist es, daß, wenn es sich überhaupt äußert, es auch heute stets nur die Richtung nimmt, die ihm die alten,

„veralteten“ Dichter und Philosophen vorzeichnen, nicht jene heute modischen.

Dichtung und Philosophie, d. h. Lebens- und Weltweisheit, gelten und fühlen sich von jeher als freie Bethätigungen des Geistes. Das heißt sie setzen eben darein eine Ehre, was sie der gemeinen Anschauung als überflüssig erscheinen läßt: daß sie zu nichts gut sind, daß sie sich mit aussichtslosen, ja gar mit nicht vorhandenen Dingen beschäftigen. Das geistreiche Wort eines Franzosen (Voltaires im „Mondain“ = Weltkind) lautet: „Le superflu chose très-nécessaire“, das Überflüssige ist eine höchst notwendige Sache. Das ist gesagt worden und gilt weit mehr im geistigen Sinne, als in dem materiellen, in dem es gewöhnlich gebraucht wird, nämlich vom Luxus. Ja! Man kann es den national-ökonomischen Schulen, die so gern diesen Ausdruck gebrauchen, leicht zugeben: Weltweisheit, Dichtung und damit jede schöne Kunst und freie Geistesbeschäftigung sind Luxus. Aber sie sind geistiger Luxus und damit die allernotwendigste Sache von der Welt.

„Hier im ird'schen Jammerthal — hat man nichts als Sorg und Qual“, singt der Kaspar im Freischütz. Will man nun nicht, wie dieser Knecht des bösen Geistes Samiel fortfahren: „Gäb der Stock nicht Reben“, die Kneipe Würfel und Karten u. s. w., so muß man anerkennen, daß ein guter, wenn nicht der wesentliche Teil der Sorge für das Menschenwohl darin bestehen muß, den Menschen auf eine möglichst unschädliche, ja wenn möglich heilsame Weise wenigstens für kurze Zeiten aus diesem Jammerthal herauszuführen. Das besorgt man nun, so lange die Welt steht und voraussichtlich so lange sie stehen wird, durch zwei Verrichtungen, durch Dichten und Denken. Gerade diese beiden vielgeschmähten und vielbespöttelten „freien“ Beschäftigungen des Geistes sind zwei Ventile, die, um in unserer technischen Sprache zu reden, ein sehr geschickter Ingenieur unserer Weltmaschinerie beigegeben hat, damit sie nicht alle Augenblicke in die Luft fliege. Und zwar ist von diesen Ventilen gerade das erstgenannte, das vielbelächelte Dichten, das unnütze Setzen von Dingen, die nicht vorhanden

sind, bekanntlich das weitaus wichtigere, weil durchwegs beliebtere und sicherere. Ja, wenn alle Menschen denken thäten und alleweil denken thäten! Da „wär die Welt ein Himmelreich — und Sterbliche den Göttern gleich". Aber sie thun's nun einmal nicht — und wenn sie's schon einmal thun, da — thun sie's erst recht nicht, sagen die menschenhassenden Philosophen. Aber dichten! Das thun wir alle und zwar unablässig und leidenschaftlich. Hoch und Niedrig, Mann und Weib, Greis und Kind, Arbeiter und Müßiggänger, Reich und Arm. So groß diese Versammlung ist, so viel Dichter sind in ihr in diesem Grundsinne des Dichtens. Jeder Wunsch, der in uns aufsteigt; jedes Gedenken an Fernes, Abwesendes und Vergangenes; an unsere Lieben, unsere Freunde und Feinde, unsere Toten; jeder Plan, den wir entwerfen, jede Neigung, die wir hegen, alles Streben, Hoffen und Fürchten ist in diesem Verstande „Dichten". Immer und überall setzen wir Dinge, die nicht da sind, von denen wir sehr oft nicht wissen, ob sie möglich werden können, von denen wir sehr oft auf das Gewisseste wissen, daß sie unmöglich, vorüber oder gar nicht sind. Und dennoch setzen wir sie, beschäftigen wir uns unausgesetzt mit ihnen. Wir leben zu drei Vierteln in einer geistigen, „erdichteten" Welt.

Es ist nun die Aufgabe jener einzigen Erscheinung in der Menschheit, der Dichter oder wie man sie in ihrer höchsten Art mit einem geweihten Worte nennt, der Propheten, diese wichtige Grundanlage nicht bloß des einzelnen Menschen, sondern des stets gefährdeten Zusammenhangs der Menschen, eben dieses Wünschen und Wähnen aller, das allgemeine Dichten in eine richtige Bahn zu lenken. Strenger ausgedrückt, es überhaupt möglich zu machen und zu erhalten! Welchen Ausschweifungen, welchem Wahne würde nicht dies allgemeine Wünschen und Wähnen verfallen (und welchen sehen wir es nicht thatsächlich verfallen!), wenn nicht immer wieder erhöhte Geister aufträten, in deren vollendeter Anschauungswelt sich die übrigen, in immer weiteren Kreisen, gleichsam treffen, ohne sich in ihrem Wünschen und Wähnen einander auszuschließen? In solchen erhöhten

dichterischen Gebilden treffen sich dann erst kleine Gemeinden, dann ganze Volksgenossenschaften und schließlich in besonderen Fällen die ganze Welt.

Wodurch aber erreicht nun der Dichter diese seine hohe Aufgabe am sichersten und allgemeinsten? Nun gerade unser Schiller hat es als Dichter am schlagendsten erwiesen. Gerade dadurch, daß er mit kühnem Schritte entschlossen über die enge Welt des „Gemeinen, des Traurig-Wahren" hinausschreitet, daß er seine Gemeinde hinausführt „aus dieses Thales Gründen, die der dumpfe Nebel drückt" in eine erhöhte Welt. Diese Welt ist darum nicht unwahr. Sie ist nur nicht immer und überall wirklich, d. h. so wie sich bei und vor Hinz und Kunz die Welt abspielt. Aber diese dichterische Welt ist in einem höheren Sinne wahr. Sie ruht auf dem Grunde des Tiefen, des Unerforschlichen, das den Menschen und sein kurzes Schattendasein von allen Seiten umgiebt. Sie sammelt all das verstreute Große und Ungemeine, von denen das Leben voll ist, die Züge, ja die bloßen Ansätze und Regungen des Edlen, des Wahren, des Schönen, aber auch die in ihrer Art ebenso verstreuten und im großen seltenen Beispiele des Schlechten, des Furchtbaren, Frevelhaften, Abscheulichen. — Diese dichterische Welt sammelt sie in einem abgerundeten, in sich übereinstimmenden, gerade im letzten höchsten Sinne: lebenswahren Abbilde der wirklichen Welt.

Keine Dichtung ist in Deutschland so volkstümlich geworden, als gerade diejenige Schillers, in der diese Aufgabe des Dichters selber an einem für uns sehr bezeichnenden Gleichnis durchgeführt wird: das „Glockengießerlied", wie es ursprünglich benannt war, das Lied von der Glocke. Der Feierklang der Glocke bedeutet hier den erhabenen Klang der Dichtung, der hineintönt in das dumpfe, verworrene Menschenleben, der zu Geburt und Tod, zu Arbeit und Feierstunde, zu Festen und Gefahren läutet.

Der Meister, der diese Glocke gießt und dabei alle ihre Bestimmungen so erhaben als lebendig schildert, ist der Dichter selbst. Gerade dies Anknüpfen an die oft nichts weniger als

poetischen Geschäfte des Handwerks und der Fabrik: Das Schurzfell des Werkeltags um die Lenden des hohen Dichters, gerade das hat sein Werk dem Bürger von Schrot und Korn so wert gemacht. Er hat es ihm nicht vergessen, daß er sich nicht zu vornehm dünkte, zu ihm sogar in den Rauch und Qualm der Werkstatt hinabzusteigen: nicht um ihn mit vorgeblicher Überlegenheit wie ein Tier in seiner Höhle, wie ein Insekt unter der Lupe, zu „studieren". Auch nicht, um ihn schlau oder ehrgeizig durch Aufhetzereien auszunutzen. Sondern einfach, um mit ihm an seinem Teile zu arbeiten! Zu arbeiten für sein Wohl und sein Heil, für ihn seine Stimme zu erheben, wie jener seine Arme für sich und den geistigen Arbeiter rührt. Er hat es ihm nicht vergessen, daß ihm die rußige Arbeitshütte kein minder passender Ort schien für hohe Gedanken und reine Empfindungen als der glänzende Prunksaal, wo unter nichtigen Zerstreuungen gewöhnlich weit weniger davon zum Ausdruck kommt, als überall dort, wo sich der Mensch müht, daß „von der Stirne heiß — rinnen muß der Schweiß"! Was da unten ausgärt in trübem, qualmendem Brei von schwieligen Händen und brennenden Köpfen bedient, das — und nicht müßiger Tand — kommt einmal empor hoch oben an die große Glocke! Wohl der Gemeine, wo es dann in klaren, reinen, goldenen Tönen über Stadt und Land schwingt und nicht in dumpfen, rauhen, heiseren Schällen, die nur ein Widerhall sind von dem bangen, wilden, unausgeglichenen Treiben, Hetzen und Jagen da unten. Ein Höheres muß des Bürgers Brust bewegen in seines dunkeln Tagewerks gleichförmig schweren Mühen; daß er sein Menschenbewußtsein nicht verliere; daß ihm seine Würde gewahrt bleibe, daß er im Nahverkehr mit dem stumpfen Element, mit dem gemeinen, gierigen „Ich" nicht vertiere. Ist dies doch gerade die wahre Kraft des Geistes, die Hohes und Niederes verbindet, vor der es keinen Unterschied des Thuns giebt, sondern nur des Geistes, aus dem gethan wird; die jedem ehrlichen Streben, scheine es auch noch so verloren im großen Strudel, ihre Stimme leiht und es klingend emporhebt über des Wahnes dumpfes Getöse und der Eitelkeit leeren Schwall!

So kündet denn Schillers Glocke in unserem Sinne die Würde der wahren Volksdichtung:

Hoch überm niedern Erdenleben
Soll sie in blauem Himmelszelt
Die Nachbarin des Donners, schweben
Und grenzen an die Sternenwelt.
Soll eine Stimme sein von oben,
Wie der Gestirne helle Schar,
Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.*)
Nur ewigen und ernsten Dingen
Sei ihr metallner Mund geweiht,
Und stündlich mit den schnellen Schwingen
Berühr' im Fluge sie die Zeit.
Dem Schicksal leihe sie die Zunge,
Selbst herzlos, ohne Mitgefühl
Begleite sie mit ihrem Schwunge
Des Lebens wechselvolles Spiel.
Und wie der Klang im Ohr vergehet,
Der mächtig tönend ihr entschallt,
So lehre sie, daß nichts bestehet,
Daß alles Irdische verhallt!

Wie die Dichtung gerade auf der Bühne diese Aufgabe erfüllt, wollen wir uns nun im besonderen vorführen.

*) Das heißt das in der planetarischen Ordnung, im Kranz der Sternbilder (Zodiakus) bestimmte und so an den höchsten Lauf der Welten geknüpfte Jahr.

II.

Vorteile und Vorzüge der Schauspieldichtung vor den anderen Dichtgattungen, vornehmlich in unserer Zeit.

Ihre natürlichen Grundlagen. Ihre kunstmäßige Begründung im griechischen Altertum.

Die Vorführung des Menschengeschicks in der Welt auf der Bühne (den Brettern, die die Welt bedeuten) ist sicherlich die höchste Form aller nur immer möglichen öffentlichen Spiele. So finden wir sie anerkannt in den besten Zeiten des klassischen, kunst- und dichtungfreudigen Altertums. Es ist diejenige Form, in welcher die Dichtung vornehmlich, ja man darf fast sagen: ausschließlich nur noch auf unser nüchternes, prosaisches Zeitalter einzuwirken vermag. Mit ihrem altgriechischen Namen heißt sie bei allen Völkern die dramatische, d. h. die Vorführung der dichterischen Gebilde durch die thatsächliche, nach und nach bis zur äußersten Pracht und Naturtreue fortgeschrittene Verkörperung der Bühne.

Das Epos, die erzählende Dichtungsart, die sich lediglich an die Einbildungskraft der Hörer oder Leser wendet, war in den Frühzeiten der Völker überall die einzige Form der Dichtung. Jedermann kennt ihre erhabenen Proben zum mindesten in den geweihten Erzählungen der Bibel von den Patriarchen, Gesetzgebern, Richtern und Königen des Gottesvolkes. Sie vermag heute keine allgemeinen Wirkungen mehr auszuüben. Sie führt nur noch ein künstliches Leben im Übungsstoff der Schulen. Bei ihrem äußereren Ersatz in der unterhaltungsbedürftigen Menge,

dem Roman, der Novelle, steht Kunst- und Bedeutungswert von jeher in umgekehrtem Verhältnis zu der Massenhaftigkeit ihres Vertriebs. Ähnlich steht es mit der lyrischen, der reinen Stimmungsform der Dichtung, dem Ausdruck des Anschauungs-, Empfindungs- und Gedankenlebens der Menschheit in kunstmäßiger, gehobener Sprache. Auch sie beginnt die lange bewahrte, im Volks- und Kirchenlied alle Volksschichten gleichmäßig durchdringende Gewalt über die Gemüter unter den sozialen Verhältnissen der Gegenwart mehr und mehr einzubüßen. Die alten schönen und tiefsinnigen, lustigen und wehmütigen Volkslieder gediehen im Dorf und der kleinen Stadt, im Wald und auf der Landstraße. Aber sie verstummen in den weitgedehnten, gleichmäßigen Fabrikkolonien und in den geraden Straßen der Riesenstädte. Auch scheinen sie übertäubt zu werden von dem Donner der Eisenbahn. Ihr Ersatz sind die Gassenhauer, wüste Erzeugnisse des allgemeinen Stumpfsinnes, die uns Jahr um Jahr wechselnd verfolgen. Das rechte Lied bedarf heute der Unterstützung durch die sehr selbständige, die Dichtung ganz verdunkelnde musikalische Komposition, um als Kunstgesang auf musikalische Gebildete zu wirken.

Dagegen besitzen wir in den Aufführungsbeständen (Repertoires) unserer Theater, vorzugsweise natürlich in Deutschland, bislang noch Schätze der höchsten und reichsten Geistesäußerungen aller Zeiten und Völker, die je ein Theater besessen oder dem ähnliche Aufführungen gepflegt haben. Wir können demnach das Schauspiel heutzutage als den Vertreter der Dichtung im allgemeinen ansehen und müssen seine Bedeutung demgemäß beurteilen. Wenn wir den Dichter als den unmittelbarsten und umfassendsten, daher wirksamsten und allgemein zugänglichen Vertreter des freien Geistes in der Menschheit erkannten, so darf uns seine sozial wichtigste Werkstätte, das Theater und seine Verfassung, nicht gleichgültig sein. Die erleuchteten Geister des Morgen- und Abendlandes bewähren dies durch die große, mitunter leidenschaftliche Aufmerksamkeit, die sie dem Theater (selbst in den Zeiten seines tiefsten Verfalls, wie der Kirchenvater Augustinus am Ende des Altertums) zuwandten.

Der hohe Zielweiser des Denkens und Dichtens der Menschheit in Griechenland, Plato, ist vom Theater ausgegangen und zugleich das Muster für seine soziale Überwachung geworden. Sein Schüler, der Begründer des erfahrungsmäßigen Wissenschaftsbetriebes auf der anderen Seite, Aristoteles, ist der erste Lehrer und Kritiker der Theaterdichter. Er ward sprichwörtlich bei allen Völkern der Feststeller der wichtigsten allgemeinen Regeln, der vernunftmäßigen Einrichtung des Theaters.

Der „geistreichste Mensch, der je gelebt hat", wie ihn Goethe nannte, der englische Dichter Shakespeare, hat sich lediglich in den Gebilden der Schaubühne der Menschheit eröffnet. In Deutschland ist der Befreier und Begründer der selbständigen Litteratur, Lessing, zugleich der des Theaters. Goethes und Schillers Bestrebungen gipfelten in ihrer Weimarer Musterbühne, die Deutschland seinen klassischen Schauspielbestand schenkte und den Zug zur Kenntnisnahme der Weltlitteratur auf der Bühne einpflanzte. Rechte und Pflichten des Theaters sind gerade nach diesen klassischen Überlieferungen weit, und groß seine künstlerische und geistige Verantwortlichkeit. In diesem Sinne nur hat Schiller seine, im Interesse der Theaterspekulation oft lächerlich gemachten, ja verketzerten Worte von der „Schaubühne als moralischer Anstalt" gesprochen.

Die äußeren Gründe für die bevorzugte Stellung des Theaters, als eines leicht zugänglichen Ortes zur Zerstreuung und Unterhaltung durch lockende, teils aufregende Bilder sinnlich wahrnehmbaren Lebens, fallen von selbst in die Augen. Allein daneben sind die inneren, rein geistigen und künstlerischen Gründe für die besondere Bedeutung der Bühnenform der Dichtung von großer Erheblichkeit. Nur aus ihnen heraus, mit ausdrücklicher Abstandnahme von der Aufführung im Theater, haben nach Aristoteles viele dem Schauspiel als Kunstform den Vorrang vor dem erzählenden Gedicht zusprechen zu müssen geglaubt. Das Schauspiel scheint die beiden anderen Dichtungsgattungen in sich zu befassen. Es verkörpert die unmittelbaren leidenschaftlichen und erhöhten Stimmungseindrücke des Liedes im Rahmen einer vollständigen Handlung, wie sie das

erzählende Gedicht nur umschreibt und berichtet. Das Schauspiel ist also nicht bloß (in der Aufführung) die sinnfälligste, sondern in seiner Einrichtung die vollständigste dichterische Kunstform.

Das was der Dichter in einem berühmten Bekenntnis von sich selbst sagt: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt — gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide!" — gilt im Drama von allen Menschen. Sie alle sprechen darin ihr Innerstes aus, vornehmlich in bedrängten, ja qualvollen Situationen. Sie schütten vor aller Welt ihr Herz aus und niemand wundert sich darüber. Jeder von uns im dichtgedrängten Zuschauerraum, „vor den Brettern, die die Welt bedeuten", betrachtet sich als unsichtbaren Zuschauer eines thatsächlichen Vorgangs, der sich eben jetzt vor ihm abspielt. Diese wundersame Wirkung tritt alsbald ein, sobald das Interesse an der „Handlung" einmal erregt, der Zuschauer „gespannt" ist und die Spieler in ihren Rollen, den Vertretungen der Personen des Schauspiels wenigstens insoweit aufgehen, daß man nicht gestört, aus der Einbildung, der „Illusion" gerissen wird. Diese Einbildung besteht thatsächlich im Miterleben des Vorgangs auf der Bühne. Sie beruht auf dem Mitgefühl, der geheimen Erkenntnis von dem gleichen Wesen in allen. Das Mitgefühl „versetzt sich" in die dramatischen Personen. Wir vergessen, daß sie nur spielen. Wir leiden mit ihnen, wir fürchten mit ihnen.

Eine solche Macht hat schon die bloße geschickte Aneinanderreihung erregter Rede und Gegenrede auf das menschliche Gemüt. Daher auch die erzählende Darstellung, wenn sie auf der Höhe des Vorgangs sich des gespannten Anteils des Lesers versichern will, alsbald zu der Form der unmittelbaren Vorführung der Handlung, der unmittelbaren Wechselrede, dem dramatischen Dialog, übergeht. Ja alle Arten von ganz anderen Zwecken dienenden, rednerischen Ausführungen, sogar der strengen philosophischen Untersuchung greifen zu diesem Kunstmittel. Es bietet sich ihnen ganz ungesucht und um so wirkungsvoller, je lebhafter sie den Anteil am Ausgang der

Untersuchung zu erregen wissen. So hat schon Plato seine ganze philosophische Lehre in der Form überliefert, daß er immer seinen verehrten Meister Sokrates im Gespräch mit seinen Schülern, ja mit Bürgern aller Stände darstellt.

Unseres Lessing Sprache ist gleichfalls durch und durch solche Wechselrede, nur daß er sie gleichsam mit sich selbst führt, ohne ausdrücklich die Unterredner zu bezeichnen. Der bloße Streithandel zieht durch dies einfache Mittel der erregten Wechselrede lebhaft an, wie jede Gerichtsverhandlung zeigt. Schon die bloße erregte Auseinandersetzung auf der Straße bildet im Nu ihr Publikum um sich und zwar um so sicherer, je erregbarer der Volkscharakter ist, also im weitesten Maßstabe selbst bei den nichtigsten Anlässen bei den südlichen Völkern, z. B. den Italienern.

Das erregte Gespräch aber ist nun der unfehlbare Ankündiger des Bühnenmäßigen, des Dramatischen. Es zeigt an, daß hier etwas vorgeht, daß hier etwas geschieht. Und am Geschehen nimmt die Menschheit, zumal die weniger nachdenkenden und beschäftigten Teile derselben, von vornherein den innigsten, durch gar keine persönlichen Beziehungen erst zu weckenden Anteil. Kinder, Weiber und alte Leute sind leidenschaftliche Freunde von Geschichten, gleichviel was geschehen sei; sobald sie Muße hat, aber wohl jene ungeheuere Mehrzahl der Menschheit überhaupt, die über Thatsachen hinauszugehen nicht gewohnt ist. Daher läßt Goethe im Faust den Theaterdirektor an den dramatischen Dichter die Forderung stellen: „Besonders laßt genug geschehn!" Das ist dem Massenpublikum recht eigentlich aus der Seele gesprochen. Und so zeigt das naturwüchsige Theater (besonders auffallend noch heute bei den Chinesen) eine schier unbegrenzte Überfülle kaleidoskopisch bunter Vorgänge. Auf einer derartigen Volksbühne ist seiner Zeit Shakespeare zu Worte gekommen, dessen äußerliche Nachahmer von jeher in dieser urwüchsigen Eigentümlichkeit seines heimischen Naturtheaters sein künstlerisches Genie zu finden glaubten. Dies beruht aber im Gegenteil auf der gewaltigen Energie, mit der sein Geist in diesem Gewirr

von Vorgängen und verstreuten Wechselreden eine Idee, eine Kette von Ursache und Wirkung und eine Folge einheitlicher Charaktere festzuhalten weiß.

Es wäre danach schier unerklärlich, wie die Lehrmeister der Menschheit in den Künsten, wie die Griechen es fertig gebracht haben, mit der höchsten künstlerischen Beschränkung dieses sonst wildwuchernden dramatischen Grundtriebes, mit einer überstreng einheitlich zusammengefaßten Handlung ihre dramatische Thätigkeit gleich zu beginnen. Allein man weiß, daß ihr Kunstdrama (von dem wir einzig Proben besitzen) von der Lyrik, den religiösen Gesängen der Chöre (Reigen) ihres Götterdienstes seinen Ausgang genommen habe. Und dies bezeichnet überall und zu aller Zeit, wie die dramatischen Aufführungen an den Kirchenfesten noch im christlichen Abendlande belegen, den historischen Ursprung des kunstmäßigen Bühnenspiels. So ist es jedenfalls auch in Indien gewesen, dessen kunstmäßige dramatische Blüte in auffallend später (hellenistischer) Zeit man auf direkte Einwirkung des griechischen Theaters zurückzuführen versucht wird. Vom singenden Reigen, der den Gott oder gottähnlichen Helden preist, von ihren Thaten nach der Sage erzählt, löst sich ein Vorsänger los, der eine solche Persönlichkeit der betreffenden Göttersage verkörpert. Ihm folgen mehrere, um ein bedeutendes Ereignis aus ihr im Zwiegespräch zum Austrag zu bringen. Der Chor, von dem es ausging, verblieb als lyrischer, d. h. aber dramatisch mit bewegter Teilnehmer, ein Zeuge seiner Entstehung, dem griechischen Theater bis ans Ende. Freilich wurde er immer mehr in seinen Rechten verkürzt und aus der Schauspielhandlung heraus in den Zwischenakt, zu selbständiger Wirkung gedrängt. Das Schauspiel bewährt mithin seinen allseitigen dichterischen Charakter schon in seinem Werden. Es ist aus der Lyrik (des Chors) entstanden und hat das erzählende Gedicht (den sagenhaften Vorgang) in sich aufgenommen. Auf dem Boden der so gewordenen festen Bühne wucherte der dramatische Handlungstrieb bald aller Orten frei genug. Die geistlichen Festaufführungen der Misterienbühne im Mittelalter dauerten Tage lang.

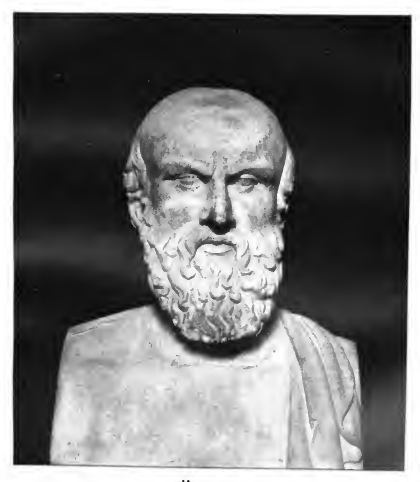
Wir dürfen uns demnach nicht wundern, wenn wir in der Geschichte des Schauspiels bei allen Völkern die Griechen eine vielleicht noch größere Rolle spielen sehen, als in der Geschichte der übrigen Künste. In der ersten Vorlesung fanden wir sie in sozialer Hinsicht als die ersten und zugleich entschiedensten Träger der Erkenntnis von der ständigen Notwendigkeit und der möglichsten Veredlung öffentlicher Spiele. Jetzt erkennen wir sie als die künstlerischen Begründer der höchsten Blüte solcher Spiele in der eigentlichen Schauspieldichtung, der tiefsinnigen Darstellung des Menschengeschicks. Sie lehrten in der bildenden Kunst aus plumpen, wüsten, tierischen Götzenbildern die Menschengestalt in herrlicher Vollendung in allen ihren Erscheinungen herausarbeiten: als Mann und Weib, als Jüngling, Greis und Kind in ihren wiederkehrenden Grundformen der Hoheit, Strenge, Anmut, Kühnheit, Weisheit, List, Gewandtheit u. s. w. Sie lehrten der Dichtung ihre vielleicht noch schwieriger zu erfassende und durchzuführende Aufgabe: in knapp begrenzter Zeit auf einem beschränkten, vielfach bedingten Raum, wie die Bühne trotz aller Dekorationen immer bleibt, vor einer bunt zusammengewürfelten Menge von sehr verschiedener Bildung und Fassungskraft ein Stück Welt und was mehr ist, ein Menschenschicksal, lebendig und greifbar zu machen.

Nur auf diese Weise konnte es gelingen, das Theater zu einem ständigen Kunstinstitut zu machen. Die bloße soziale Fürsorge für die öffentlichen Spiele machte es nicht. Denn sie haben die Neigung, alsbald zu ihren gemeinen Formen, Greuelscenen, Ballet, Cirkus, Wettrennen, Tingeltangel herabzusinken, wie eben schon das sinkende Altertum uns zeigte. Sondern ein künstlerischer Sinn mußte hinzutreten, aus bunten Vorgängen ein einheitlich geschlossenes Ganze herzustellen, das durch sich selbst fesseln mußte.

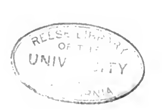
In China hat sich, wohl durch die Vermittlung des großen Kulturcentrums im fernen Osten, Indiens, ein ausgebreitetes Theaterwesen entfaltet. Allein unsere Forschungsreisenden in jenen Gegenden berichten uns, daß es meist gar nicht möglich

sei, zu erkennen, wann in dieser unablässigen, wirren Folge von Auftritten ein neues Stück anfange, das alte aufhöre. Das Theater steht auch demgemäß in großer Verachtung. Man sieht darin das Los alles sogenannten natürlichen, d. h. richtiger verwilderten, der Kunst entfremdeten Theaterwesens auch bei uns im Westen. Und man erkennt zugleich, weshalb in der Theatergeschichte, d. h. der Geschichte des ständigen, durch sich selbst fesselnden, künstlerischen Theaters die Griechen, als die ersten Lehrer einer strenge geordneten Kunst der Schaubühne, eine so ausschließliche Bedeutung haben. Denn man kam immer wieder auf sie zurück, entweder um nach ihrem Vorbild eine künstlerische Schaubühne überhaupt erst einzurichten oder die verwilderte und herabgekommene danach zu verbessern und zu heben.

Die eigentliche Theatergeschichte ist also auf das antike griechische Theater gegründet. Sie beginnt mit ihm und kehrt immer wieder darauf zurück. Zu einer so überragenden Bedeutung hätte aber weder das geschilderte soziale noch das bloß künstlerische Begründerverdienst den Griechen verholfen. Sondern die besondere Hoheit und Weite ihrer Schauspieldichtung, der überragende Genius ihrer großen Meister mußte hinzukommen. Nach der allerernstesten und nach der übermütigst heiteren Seite ist das griechische Theater gleich durch Geister des höchsten Ranges sozusagen begründet worden. Seine Trauerspieldichter Äschylos, Sophokles und Euripides, sein Lustspieldichter Aristophanes gehören zu den tiefsten, reichsten und fruchtbarsten Geistern der Menschheit. Sie lebten alle fast zu gleicher Zeit in Athen, als das kleine Griechenvolk das großmächtige Perserreich vor sich niederwarf und unter Führung kluger unbestechlicher Staatsmänner, kühner Feldherrn, weiser Gelehrten und schönheitskundiger Künstler eine noch nicht wieder so erreichte Entfaltung aller menschlichen Tugenden und Anlagen aufwies. So nur läßt sich erklären, daß damals das sogenannte Volk von Athen Schauspiele fordern, begutachten und genießen konnte, deren Feinheit, Tiefe und furchtbaren Ernst der Weltauffassung die ersten Geister aller Zeiten nicht ausschöpfen und kaum ertragen zu können meinen.



Äschylus
nach einer antiken Büste in Rom.


OF THE
UNIV
ITY

Das griechische Schauspiel ist das lebendigste Zeugnis von der Weihe der Poesie im Altertum. „Auf dem Theater sogar sprachen die Griechen zu Gott", rühmt Platen. Schon im Namen für das ernste Schauspiel, im Namen Tragödie, lebt bei ihnen und durch sie der Bezug auf eine gottesdienstliche Handlung fort. Denn er rührt von dem Bocke (tragos) her, der dem Gotte dieser Spiele, dem Bakchos-Dionysos, als dem Eingeber begeisterter Phantasien, dargebracht wurde. Nicht etwa, daß sie den Gottesdienst zur Theatervorstellung erniedrigten, sondern umgekehrt, daß sie das Theater zu einer Stätte göttlichen Schauens und Denkens umschufen. Ihr ewiger Hintergrund ist das Unerforschliche, Geheimnisvolle der Welt, in der der Mensch ein Spielball in der Hand des Schicksals wird; je höher er steht, je mächtiger er ist, um so tieferem Falle ausgesetzt. Ihr Bereich sind die erhabenen, oft furchtbaren Sagen aus der Urzeit, wo die Götter auf Erden wandelten, Sterbliche zu ihren seligen Tafeln erhoben, um sie mit gräßlichem Fluche auf ihr Geschlecht in den Abgrund zu stürzen; wo Helden im übermenschlichen Lebenskampfe sich zu Götterhöhe hoben, aber auch tiefe Verworfenheit, grause Rache, unausweichliche Schuld in den durch sie begründeten Herrscherfamilien sich erhoben. In die Seele dieser gewaltigen Menschen, ja der Götter selbst sich zu versenken, ihre Gedanken und Empfindungen, ihre Lust und Qual bei diesen ungeheueren Schicksalen auszuschöpfen, ist das bis dahin unerhörte und in seiner Vollkommenheit gleich wie ein Wunder berührende Geschäft dieser Dichter.

So hat Äschylos jene erhabene und tief rührende Gestalt der griechischen Göttersage, den Prometheus, für alle Zeit in ungeheuren Zügen hingestellt: Wie er von Mitleid mit dem elend erschaffenen Menschen getrieben, ihnen das vom obersten Gott, von Zeus, verwehrte himmlische Feuer herabbringt und sie zur Freiheit und Voraussicht erzieht. Wie Zeus diese Empörung gegen der Götter Ratschluß an ihm straft, dadurch, daß er ihn am Kaukasus festschmieden und durch seinen Adler seine Leber täglich zerfleischen läßt. Wie die Töchter des Ozeans den ge-

fesselten Wohlthäter der Menschheit trösten, bis seine Voraussicht in Erfüllung geht und der gewaltthätige Beherrscher der Götter bei ihm letzten Rat und Hilfe suchen muß. Aber auch einen erhöhten Vertreter der Menschheit, jenen Heerkönig im Kampf der Griechen gegen die Trojaner (dem großen Stoffe ihrer Nationalsage), den Agamemnon und sein entsetzliches Geschick, hat Äschylos so zuerst verkörpert. Er ward vom zehnjährigen Feldzug heimkehrend vom Buhlen der eigenen Gattin erschlagen und die Rachegöttinnen, die Furien, zogen in das Königshaus ein, in dem der eigene Sohn Orestes den hingemordeten Vater an der Mutter rächen sollte. Ja selbst schon das Große der eigenen Zeit, den wunderbaren Sieg des eigenen Heldenvolkes über die Perser hat Äschylos in den Rahmen seiner Bühne gezogen.

Ruhiger, milder, aber nicht weniger groß und ernst faßt Sophokles die uralten hohen Überlieferungen auf. Man darf sagen, daß er im Gegensatz zu Äschylos von den Göttern zu den Menschen herabsteigt. Aber er schildert seine Menschen in einem erhöhtem, gleichsam gottbewußten Sinn: Er schildert sie, wie man das schon zu seinen Lebzeiten ausdrückte, „wie sie sein sollten". Kann man den Grundton der Äschyleischen Dichtung gleichsam als den Ton der Anklage bezeichnen, so herrscht bei Sophokles der der Verteidigung, des Ausgleichs, der Versöhnung. Er geht dem furchtbaren Walten des Erdengeschicks nicht aus dem Wege. Er zeigt uns jenen beglückten Fremdling, den Ödipus von Theben, der durch glückliche Fügung aus dem Dunkel auf den Königsthron erhoben, erleben muß wie eben das Dunkel seiner Existenz sich gegen ihn erhebt. Er, der das Rätsel des volkverschlingenden Fabelwesens, der Sphinx, glücklich gelöst hat und so Beglücker des Volks und beglückt durch die Hand der Königin geworden war, er kann das Rätsel der eigenen Herkunft nicht erraten. Und nun findet er sich, von Geburt an verflucht und ausgesetzt, als Gatten der eigenen Mutter. Er reißt sich die Augen aus, die zu solchem Frevel führten. Er, der stolze König, wankt, von der treuen Tochter Antigone geführt, durch die Lande. Aber er findet in einer

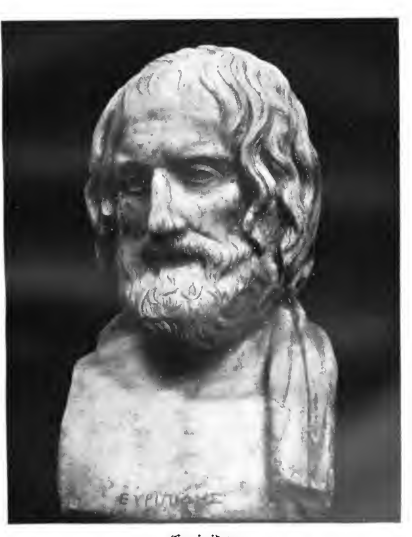
späteren Tragödie bei Sophokles seine Entsühnung und seinen Frieden im benachbarten Athen. Ja gerade der Unheilvolle und Unselige muß durch sein Ende Frieden und Heil gewähren.

Es waltet ein brüderlich teilnehmender, ja man darf es in diesem höchsten und schönsten Sinne so nennen: ein christlicher Sinn im Sophokles. „Nicht mit zu hassen, mit zu lieben bin ich da" lautet der schöne Wahlspruch seiner herrlichen Antigone, die nicht bloß als Tochter, sondern auch als Schwester die schwersten und erhabensten Pflichten des Weibes gegen den Haß und Bann, wie gegen die Lockung der Welt durchführt, getreu bis in den Tod. — In dem furchtbaren Unheil im Hause des Agamemnon ist es wiederum das versöhnende Element der kindlichen Pietät und Geschwisterliebe, das bei Sophokles leuchtend hervortritt. Die ausgestoßene, als Magd im Hause gehaltene Tochter Agamemnons, die um den ermordeten Vater und die geschändete Familienehre trauernde Elektra, findet auf dem Höhepunkt der Verzweiflung den Mann, den sie als rächenden, schützenden Bruder erkennt. — Auch das arme Opfer des unbarmherzigen Göttersprüchs im Griechenheere, der krank an schmerzhafter Wunde, auf einsamer Insel ausgesetzte Philoktet hat in Sophokles seinen herzlich mitfühlenden Sachwalter; ebenso der durch seine Genossen vor Troja benachteiligte, zu Wahnsinn und Selbstmord getriebene Held Ajax.

Eine vollkommen abweichende Stellung wiederum gegen seine beiden großen Vorgänger nimmt der dritte und jüngste der drei großen griechischen Trauerspieldichter, Euripides, ein. Sophokles zeigt sich, wie Äschylus, noch ganz erfüllt von dem Glauben an die All- und Übermacht des Göttlichen, der einfache, ehrenfeste Geschlechter auszeichnet. Eine gewaltige niederschmetternde Thatsache ist er bei Äschylus. Bei Sophokles wirkt dieser Glaube als rührende, erhebende Zuversicht, als feste Annahme des Unbegreiflichen, des Wunderbaren. Wie stolz selbstbewußt weist sein Bote am Schluß der Ödipusstücke jeden Zweifel an das wunderbare Ende dieses Mannes zurück: „Wem meine Rede thöricht scheint, dem will ich wehren nicht, für thöricht mich zu halten!" Damit ist eine Grundfrage aller

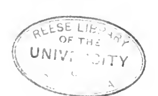
Dichtung berührt, deren nüchterne, undichterische Beantwortung im Sinne des Zweifels an einer höheren Bestimmung des Menschenschicksals eben im Euripides zu wirken beginnt. So spiegelt sich in dieser Dichterdreiheit der Kreislauf der Dichtung aller Zeiten und Völker. Von stolzer Strenge schreitet sie zu ruhiger, klarer Bestimmtheit, um alsbald in Unruhe, Unsicherheit und Verzerrung auszuarten. So haben die alten Bildhauer die Köpfe der drei großen Meister in berühmten Büsten und Bildsäulen festgehalten: den gewaltigen Glatzkopf mit der mächtigen Stirn, der für Äschylos gilt; den von seinem Standort in Rom sogenannten Lateranischen Sophokles, das Urbild in sich gefesteter Männlichkeit, und die überaus häufigen Büsten des Euripides, dessen gespannt grübelnde, wie man heute sagen würde pessimistische Mienen dem späten Altertum so interessant gewesen sein müssen.

Schon der erwähnte Philosoph Aristoteles, der Kritiker dieser ersten Theaterblüte, hat den Euripides den tragischsten unter den Tragödiendichtern genannt. Er meint damit seine gewaltsam, ja einseitig traurige, verzweifelnde Fassung seiner Stoffe, die man heute wie gesagt als pessimistisch bezeichnen würde. Seine düster grübelnden, mit Absicht widersinnig hingestellten Leitverse, wie „nicht lebt, was lebt", „wer weiß, ob unser Leben nicht ein Sterben ist" und dergl., doppelt auffallend dem lebensfrohen Griechen, sind noch heute Grundworte der pessimistischen Philosophie. Es lebt im Euripides ein Hang zur Verneinung, zur Zersetzung, zur Bestreitung alles festen Grundes im Denken und Thun, eben zu dem, was zu allen Zeiten, nicht bloß heute als neu, unerhört und somit „modern" gilt. Seine Charaktere haben alle etwas Herausforderndes, gehen gern und leicht bis ans äußerste; wie sein Eteokles, einer der Helden eines oft behandelten feindlichen Brüderpaares unter den alten Fürstenhäusern. Dieser stellt als Grundsatz das Wort hin: „daß um eine Krone das Recht wohl verletzt werden könne", eine Ansicht, die denn schon die alten Staatsschriftsteller wegen ihrer Ruchlosigkeit gebrandmarkt haben. Seine Personen stürzen die Säulen der altgriechischen Religion mit tief philosophischen



Euripides

nach einer antiken Büste in Neapel.


REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY

und widerheidnischen Betrachtungen. Aber sie drücken sich doch wieder um sie herum; wie bei Euripides der große Held des Trojanerkrieges, Achilles, vor der Abfahrt der griechischen Flotte, da die Tochter des Oberfeldherrn, Iphigenie, in Aulis geopfert werden soll, sich um Seher und Orakel herumdrückt. Im Gegensatz zu der Strenge und Ruhe seiner Vorgänger zeichnet Euripides seine Figuren malerisch bewegt, berechnend, reizvoll und einnehmend, wie z. B. in dem eben genannten Stücke die jugendliche Mädchenhaftigkeit der Iphigenie.

Euripides hat den zweideutigen Ruhm, die modernste, d. h. am wenigsten antik einfache und erhabene, vielmehr verzwickte, wie man so so sagt: pikanteste Gestalt der griechischen Tragödie geschaffen zu haben. Es ist die Heldin des ersten recht eigentlich zu bezeichnenden Ehebruchstückes und zwar gleich welchen Ehebruchs! Es ist Phädra, die vergeblich in ihren Stiefsohn Hippolytus verliebte und ihn aus Rache bei seinem Vater, ihrem Gemahl fälschlich anklagende Gattin des athenischen Heldenfürsten Theseus, die schließlich aus Reue über die Vernichtung des Geliebten sich vergiftet. Das griechische Altertum empfand denn auch gerade diese zweideutige Bereicherung seines Theaters als besonders auffallend und als im stärksten Gegensatz gegen Äschylos stehend, der „nie ein verliebtes Weib in seinen Tragödien geschildert".

Euripides ist also ein Dichter, der mit der ganzen Größe klassischer Ausdrucksweise und der klassischen Einfachheit der griechischen Bühnenkunst bewußt aus den strengen Grenzen der antiken klassischen Natur herausstrebt. Alles dies aber kann gerade dem neueren Schauspieldichter es gerade am Euripides erleichtern, sich in die Welt der griechischen Bühne einzuleben. Für die Geschichte des neueren Schauspiels ist darum gerade Euripides am allerwichtigsten geworden, wie denn seine Phädra als eine vorbildliche Lieblingsfigur des einflußreichsten Theaters der Neuzeit, des französischen, erscheint. Diesen Dienst, „seine dramatische Feder zu üben, ihn in den Geist der Griechen einzuführen" und ihm, wie er sich ausdrückt, „ihre Manier zu geben", hat Euripides vor allen auch unserem Schiller ge-

leistet. Schiller hat viel aus dem Euripides übersetzt oder besser, frei bearbeitet, und für die Bedürfnisse der deutschen Bühne schließlich auch eine Phädra, nach dem französischen klassischen Muster des Racine, verfaßt.

Das griechische Theater würde jedoch nicht das 'klassische' an sich sein, als das es den Völkern und Zeiten erscheint, wenn es nicht gegen einen solchen Verschieber seiner einheitlichen Erscheinung, wie den Euripides, alsbald auch ein bedeutsames Gegengewicht aufwiese. Dies Gegengewicht nicht bloß gegen die Ausschreitungen und Ausschweifungen des antiken Geistes, sondern gegen den lastenden Ernst der tragischen Bühne überhaupt: das ist nun ihre große Komödie, die Gattung des geistreich überlegenen, die faulen Zustände des Staates und der Gesellschaft wie der Einzelnen von hohem Standpunkte aus lächerlich machenden Lustspiels. Dem Gotte des Weins und der Gesänge, dem Schützer des Theaters, waren die Satyrn gesellt; heitere Feld- und Waldgötter, die zu allem Schabernack aufgelegt waren. Ihnen war daher schon zur Milderung des allzustrengen Ernstes des Heldenspiels am Schlusse der tragischen Aufführungen, die gewöhnlich aus einer Folge von drei zu einandergehörigen Trauerspielen (Trilogien) bestanden, das Satyrspiel als komisches Nachspiel geweiht. Die Komödie, als selbständige dramatische Gattung gleichfalls aus Dionysischen Chören, heiteren und neckischen, hervorgegangen, tritt aber sehr bald auch in ihre selbständigen Rechte. Aus den Lustgesängen übermütiger Winzervereine zur Zeit der Weinlese mußten sich in der entgegenkommenden Luft freier Stadtgemeinden sehr bald dramatische Schwänke mit immer deutlicherem und schärferem Bezuge auf das bürgerliche Leben ausbilden. Wie aus der Bezeichnung Tragödie das Dionysische Opfer, so spricht aus dem Namen Komödie noch der Dionysische Umzug, die muntere Schwärmerei der Weinlaune.

Der große Begründer dieser Gattung, die damals gleichfalls so gut wie aus dem Nichts in vollendeter Gestalt hervortritt, ist Aristophanes. Er schuf damit eine große geistige Macht. Denn alles das, was wir als politische Karrikatur, Spott-

lied, Witz und Satire kennen, geht geschichtlich auf ihn zurück. Er geißelte mit einer unerhörten, nie wieder gewagten Freiheit alles das, was in den griechischen Freistaaten sich Faules und Schlechtes zu regen begann und woran sie alsbald auch thatsächlich zu Grunde gegangen sind: den Leichtsinn, die Unzuverlässigkeit, Dummheit und vielgeschäftige Nichtsthuerei des souveränen Volkes, das immer nur Richter und Staatsvertreter spielen und sich dafür bezahlen lassen will (in den „Vögeln"); damit in engstem Zusammenhang die verhängnisvolle Wirksamkeit der Volksführer und -Verhetzer, der Demagogen, so des athenischen Groß-Gerbers Kleon, das durch ihn unsterblich geworden ist (in den „Rittern"). Ja eine sehr weitgehende Entartung des Bürgertums, die damals bereits eben so modern war als heute, die Frauenemanzipation, hat Aristophanes zum Gegenstand einer Komödie gemacht. Sie führt den Titel „Das Weiberparlament". Die „Lysistrate" hat einen thatsächlichen Strike der Frauen in ihrer Eigenschaft als Frauen zum Inhalt, eine der komischsten, freilich auch notwendig wenigst anständigen Erfindungen aller Zeiten.

Auf den Euripides nun hat es der geistreiche Schalk ganz besonders abgesehen. Mit richtigem Gefühl greift er in diesem gefährlichen Modedichter den Herold aller der Elemente an, die auf Verwirrung der Gedanken und Gefühle und damit auf die völlige Auflösung aller gesellschaftlichen Bande hin arbeiten. Dabei bestreitet er ihn aber scharfsinnig in seinem Kerne, rein in seiner Eigenschaft als Dichter. Euripides ist ihm einfach ein schlechter Dichter, der der Mode, dem Effekt und Erfolge nachläuft. Was er vorträgt, das Moderne, was den Leuten gefällt, erscheint ihm, Aristophanes', oder vielmehr dem Gotte der Schauspiele Dionysus selbst, den er als Verhöhner des Euripides auftreten läßt, als das allzeit im Schwunge Befindliche, als die „alte Leier" (nach Droysens treffender allgemein angenommener Übersetzung. Wörtlich: „Lekythion" das „Töpfchen", d. h. das Gefäß für das Gemeine, Wertlose „Triviale"). Die Athener, die jetzt solches Zeug beklatschen, treten hier nicht als lose Vögel, sondern als quakende „Frösche" auf, als geschmack-

lose Stümper. An der Hand des höhnenden Gottes aber schreitet als Sieger und erwählter Erzieher des griechischen Volkes, aus dem dichterischen Wettstreit des Stückes die hohe Gestalt des alten Äschylos.

Noch einen andern berühmten Zeitgenossen hat Aristophanes angegriffen, bei dem es ihm eher verdacht werden könnte und denn auch schon im Altertum heftig verdacht worden ist. Es ist die Heilandsnatur des klassischen Heidentums, der Vater und Schutzpatron aller selbständigen Philosophen; durch seinen Märtyrertod der Blutzeuge einer hohen Weisheit, die sich vom Heidentum abwendet und in ihrer Anerkennung der unsichtbaren Gottheit und der Menschenpflichten wahrhaft christlich genannt werden muß. Sokrates erscheint bei Aristophanes als überspannter Kerl mit seiner Schülerbande auf einer Flugmaschine in den „Wolken" und geberdet sich höchst albern und verkehrt. Man erzählt sich, daß der stadtbekannte, kleine Philosoph bei der Aufführung dieses Stückes ruhig aufgestanden sei, um sich jedem als Zielpunkt der Vergleichung mit seinem Spottbild auf Bühne kenntlich zu machen. Wir haben übrigens Zeugnisse, wonach diese beiden Männer in freundschaftlichem Verkehr und gegenseitigem Gedankenaustausch gestanden haben; jedenfalls ein erfreulicher Beweis, daß sie im wahrhaft klassisch menschlichen Sinne frei von jenem Fanatismus waren, der rings um sie schon sein Schlangenhaupt zu erheben begann und der dem Sokrates das Leben kosten sollte. Es scheint also, als ob Aristophanes in diesem komischen Sokrates nur gleichsam das allgemeine Urbild der Zerstörer des altgriechischen Bürgertums, einen Träumer von Wolkenkukuksheim, einen sozialen Schwärmer habe treffen wollen. Und in der That, die schöne heidnische Phantasiewelt, auf der die antike Bühne sich aufbaute, hat zum mindesten in der unsinnlichen, übersinnlichen Philosophie des Sokrates ihren gefährlichsten und nachhaltigsten Feind gefunden. Von dieser Seite, vom Christentum aus, ist sie denn auch schließlich endgültig zerstört worden.

III.

Übersicht über die Geschichte des Theaters:

Bei Indern; Römern; im kirchlichen Mittelalter; beim Wiederaufblühen des klassischen Altertums. Engländer und Spanier als Begründer des selbständigen neuen Theaters. Das „klassische Theater" der Franzosen. Ihre Bedeutung als „Theatervolk" für die Festsetzung des Theaters; für die selbständige Begründung der deutschen klassischen Dichtung.

Wenn man vom antiken, d. h. altklassischen Schauspiel spricht, so meint man im Grunde nur das griechische. Denn die sonstige Bühne des Altertums, d. h. der vorchristlichen Zeit, sowohl die der Römer als, wie wir schon wahrscheinlich machten, die der fernen Inder, stehen bereits in demselben Anregungs- und Abhängigkeitsverhältnis zu der griechischen Bühnenkunst, wie die Theater aller Völker der neueren Zeiten.

Das indische Schauspiel ist zwar zunächst nur für den äußersten Osten, China, Japan und die großen Inselgruppen des indischen Ozeans von Bedeutung. Schon der Name dieser Länder legt nahe, daß es große künstlerische oder im allgemeinen geistige Einflüsse da nicht ausgeübt haben kann. Die Barbarei, in die das asiatische Schauspiel aber im Osten versank, würde wenig gegen seine hohe Blüte an Ort und Stelle, in Indien selbst, beweisen.

Die Inder, das Volk des Sanskrit, einer der ältesten und vollkommensten Sprachen des Sprachstammes, zu dem auch das Deutsche gehört, sind durch hohe, vielleicht nur zu ausschließliche Geistespflege ausgezeichnet. Als erstes unter den Völkern versenkten sie sich in die tiefsten Tiefen der Philosophie und der Gotteserkenntnis. Sie gestalteten Leben und

Einrichtungen würdig und vielleicht nur allzu ernst und düster. Allein allem, was dieses Volk angriff, fehlt das, was gerade die Griechen so auszeichnet, das Maß, die reine, sich selbst beschränkende Vernunft. Darum zeigt es auch die Fehler der Völkerfamilie, zu der es gehört, in ausschweifendem Grade: freches Kastenunwesen, das in der Tyrannei einer sich für unfehlbar haltenden Priestergelehrtenrasse, der Brahmanen, und der Niedertretung einer ganzen, bis unter die Tiere erniedrigten Volksklasse, der unreinen Parias, gipfelt. Zu diesen Parias zählt dem Inder an und für sich jeder Fremde. Was er berührt, ist unrein. Er darf es nicht mehr genießen. Witwenverbrennung, Tierverehrung, wüster Götzendienst und starrer Aberglaube, der jede Lebensregung lähmt, sind so die Ergebnisse dieses begabten Volkstumes, die es endlich unter das Joch des Islams und das drückendere der Engländer gebracht haben.

Auf solchem nationalen Hintergrunde leistet nun das indische Schauspiel das Reinste und Schönste, was nur auf ihm zu leisten möglich war. Hierzu wirkt vor allem mit, daß es erst zu einer Zeit aufzublühen begann, da die geistliche Revolution gegen das Brahmanentum, der Mitleid und Weltüberwindung predigende Buddhismus, bereits sein Werk gethan hatte, also in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung. Die Auswüchse, zu denen auch der Buddhismus vermöge seines Dogmas von der Seelenwanderung und der Anerkennung einer lediglich bösen Weltschöpfung führt, sind in der Welt des indischen Schauspiels wenig zu spüren. Hier zeigen sich vielmehr die Götter- und Heldengestalten der alten brahmanischen Ursagen in der maßvollen Fassung menschlicher Größe und der milden Beleuchtung menschlichen Mitgefühls.

Eine besonders auffallende und schöne Rolle ist der Frau hier zugeteilt. Ihre Hingabe und Aufopferungsfähigkeit für den Geliebten, den Gatten, übersteigt alsdann auch bald wieder jedes erdenkliche Maß. Urvaschi, eine Halbgöttin, giebt für ihren irdischen Geliebten den Himmel auf und duldet mit ihm alle Rachen der Götter und Dämonen. Ja, es sind eben

mitunter Frauen der verachteten, der ausgestoßenen Kasten, die diese Liebeswunder vollbringen müssen: Sklavinnen wie Malavika beim König Agnimitra; oder wie in der neuerdings auf unseren Bühnen verbreiteten Bearbeitung der Mritschha Katika (Puppenwägelchen), Vasantasena, einer Art indischer „Kameliendame"; eine erfolgreiche Buhlerin, die aber in reiner, aufopfernder Liebe zu einem verarmten, edlen Manne — natürlich einem Brahmanen — ihre Läuterung findet.*)

Es ist kein Zufall, daß mit der Einwirkung des indischen Schauspiels auf unsere Litteratur im Anfang dieses Jahrhunderts auch solche Gestalten übermenschlich hingebender und duldender Liebhaberinnen und Gattinnen auf unserem Theater Platz griffen, wie das „Käthchen von Heilbronn", die „Griseldis", „Fidelio". Als Muster des indischen Schauspiels gilt die „Sakuntala" des Dichters Kalidasa. Diese junge Dame, mit der ein Prinz sich auf der Jagd verlobt, begeht das schwärzeste Verbrechen, das man in Indien begehen kann. Im Überschwang ihres Liebesglücks hat sie einen Brahmanen — das Allerheiligste in Person — nicht begrüßt. Da dieser Brahmane nun besonders heilig ist, so ist sein Fluch, den er natürlich sofort in Bereitschaft hat, besonders wirksam. Sie verliert den Ring, den ihr ihr Prinz als Liebeszeichen gegeben hat, und er damit jede Erinnerung an sie. Erst muß der Ring wiedergefunden und viel Leid und Reu ausgestanden werden, ehe die glückliche Vereinigung erfolgt.

Goethe, der sonst dem indischen religiös politischen Fratzenwesen im Gegensatz zu der modischen Verehrung alles Indischen höchst feindselig gegenüberstand, hat die mannigfaltigen Reize dieser lieblichen Schauspieldichtung in beredten Worten gefeiert.

In unmittelbarster Abhängigkeit vom griechischen Theater steht natürlich das den Griechen benachbarte, sie unterwerfende, aber dabei Bildung und Sitten der Besiegten annehmende Römervolk. Das römische Trauerspiel freilich ist nicht einmal

*) Als Verfasser dieses Stückes gilt ein König Schudraka.

ein würdiger Schatten des griechischen. Die erhaltenen Proben (schon aus der schlimmen Kaiserzeit des 1. Jahrhunderts n. Chr.) setzen die hohle Redekunst dieses politischen Volkes an die Stelle der tiefsinnigen Aussprache des leidenschaftlich bewegten Innern. Sie ergehen sich, statt große, bedeutsame Schicksale zu verfolgen, in der Anhäufung bloßer Greuel, wie sie damals das Leben der Bühne vormachte. Gehen doch die bekanntesten dieser römischen Trauerspiele unter dem Namen Seneka. Und Seneka hieß jener philosophische Erzieher des schrecklichen Kunstgecken auf dem Kaiserthrone, des Nero, der sich auf des Kaisers Todesbefehl im Bade die Adern öffnete.

Nichtsdestoweniger und vielleicht grade aus diesen unkünstlerischen Gründen sind diese Stücke im Anfang für das neuere Theater von ungleich größerer Wirkung gewesen, als die griechischen Meisterwerke. Sogar seinem großen Neubegründer, dem Engländer Shakespeare, der vielleicht kein griechisches Trauerspiel gekannt hat, haben sie die ersten tragischen Anregungen gegeben. Er hat uns in einem seiner bekanntesten Meisterwerke, dem Hamlet, eine Rede aus einem offenbar verworfenen Jugendstück im Munde eines darin auftretenden Schauspielers aufbewahrt, die ganz nach dem Seneka gearbeitet ist.

Viel erfreulicher sind die Proben des römischen Lustspiels und die großen Einflüsse, die dieses auf die Begründung des neueren Theaters namentlich auch in Deutschland geübt hat.

Die mehr thatsächliche, äußerliche Welt des Lustspiels, die weit weniger tief in das Innere und die geheimen Bezüge des Schicksals hinabreicht, entsprach dem nüchternen, praktischen Sinne des klugen römischen Herrschervolkes weit mehr. Hier wurde denn auch in seiner Art Klassisches geleistet. Zwar den politischen Hohn und Witz des Aristophanes, seine geistreiche Überlegenheit über den Pöbel in allen Ständen und über die Mode darf man bei den beiden großen römischen Lustspieldichtern, Plautus und Terenz, nicht suchen; die beide noch in die guten, soliden Zeiten des römischen Freistaates

zurückreichen. Terenz finden wir sogar in naher persönlicher Beziehung zu einem der berühmten Tugendspiegel des altrömischen Lebens, zu dem Besieger Karthagos, Scipio.

Das römische Lustspiel beschränkt sich auf die kleine Welt häuslicher Verwirrungen und Verwicklungen, in der die komischen Figuren nicht des öffentlichen, sondern des Privatlebens auftreten: also vor allem junge Leute, die dumme Streiche und viel Schulden machen; lustige Diener, die ihnen dabei behilflich sind; leichte Dämchen, die gern bereit sind, das Geld anbringen zu helfen; Dummköpfe aller Art, die auf jede Weise hinter das Licht geführt werden, und endlich entrüstete Väter, die von dem ihnen zustehenden Recht der körperlichen Züchtigung ihrer Dienerschaft (Sklaven) den weitestgehenden Gebrauch machen. Eine Liebesgeschichte bildet hier schon meist den Faden für die komischen Lagen des Stücks, nur freilich viel natürlicher und derber, aber darum auch wahrer, als sich die Paare bei uns — wenigstens auf der Bühne und im Roman — zu kriegen pflegen.

An buntem Stoff zu komischen Verwicklungen fehlt es nicht: Verwechslungen zwischen Zwillingen, die kaum zu unterscheiden sind; ein Schatz, der gesucht wird; ein Gespenst, das in einem Hause umgehen soll, u. dgl. Vielfach sind diese römischen Lustspiele nach griechischen nur bearbeitet, wie es auf unserer Lustspielbühne so oft heißt: „nach dem Französischen des oder der Herren so und so.“ Denn auch die griechische Lustspielbühne war nicht lange in den hochpolitischen Regionen geblieben, die ihr das Genie des Aristophanes erschlossen hatte. Auch sie stieg bald in die minder gefährlichen, allgemein verständlichen und dankbaren Niederungen des häuslichen Lebens hinab. Hier ist es vor allem der Name des Menander, an den sich die größten Erfolge in dieser Gattung knüpfen. Leider sind uns von seinen Stücken nur Witze und abgerissene Sätze erhalten, wie sie im Umlauf waren und als geflügelte Worte in die übrige erhaltene Litteratur des Alterthums übergeflossen sind. Denn auch diese altklassischen Lustspiele zeichnen sich durch eine seltene Lebensweisheit aus, die oft in überraschend

gehaltvollen Sprüchen zum Ausdruck kommt. Wie wenige, die es anwenden, wissen z. B., daß das berühmte „Homo sum" „Ich bin ein Mensch und nichts Menschliches erachte ich mir fremd", daß dies wohl mit bekannteste aller „geflügelten Worte" von einem unserer altrömischen Lustspieldichter stammt. Die römischen Lustspieldichter haben also das doppelt wichtige Vermittleramt zugleich für diese ganze verloren gegangene Seite des griechischen Schauspiels: für die jüngere griechische Komödie.

Dies Vermittleramt aber haben die Römer in der Folgezeit für die Kultur und Bildung des gesamten Altertums. Die römische Weltmonarchie, unfähig, den Ansturm der barbarischen Völker auszuhalten, fand ein neues Mittel zu ihrer Beherrschung in der kirchlichen Organisation des von ihr Jahrhunderte lang blutig verfolgten Christentums. An Stelle des ohnmächtig gewordenen römischen Kaisers trat der römische Pontifex maximus als christlicher Oberpriester: der Papst. Die römische Kirche und damit die Sprache der Römer, das Lateinische, vertreten während des sogenannten Mittelalters über ein Jahrtausend lang ausschließlich die geistigen Bestrebungen des Abendlandes. Dies ist auch der Grund, weshalb die Litteratur der Römer noch in die anders gewordene Welt hinüberklingt, während die der Griechen verschwindet. Und mit ihr verschwindet auch ihre eigenste Schöpfung, das große weltliche Theater.

Im Mittelalter gab es keine Bühnen in unserem Sinne, wie sie das klassische Altertum geschaffen hatte. Die neue geistige Macht, die jetzt in den Weltverkehr trat, das Judentum, verpönte alle bildlichen und sonstigen Schaustellungen als hohle Gaukelei und Verführung zum Götzendienst. Es pflanzte dies Vorurteil den aus seinem Schoße entstandenen Weltmächten ein, dem Islam sowohl, als im Anfang, wie nach ihren Reformationen immer wieder, den christlichen Kirchen. Auch die eigentliche Vertreterin des Schau- und Bilderdienstes unter ihnen, die römische Kirche, konnte sich lange dieser Richtung nicht entziehen. Die Seufzer und Thränen, die dem

bekehrten Weltkinde unter den Kirchenvätern, dem Augustinus, seine Theaterliebhaberei entlockte, teilte die Kirche bald nicht mehr. Sie bannte als Teufelswerk jene Spiele, welche die Griechen ihrem Gotte des Weines zu Ehren gehalten hatten. Sie brachte das selbständige Theater nach und nach in Vergessenheit.

Was das Mittelalter bis zur hereinbrechenden neuen Zeit vom Theater kannte, war in unserem Sinne Liebhaberbühne, die sogenannten Misterien (d. h. wohl nicht Geheimnisdarstellungen, sondern ministeria, einfach Kirchendienst) und Moralitäten; wie der Name sagt, moralische, also sittliche Nutzanwendungen der biblischen Erzählungen und Gleichnisse, in denen die Tugenden und Laster selber als Personen auftraten. Diese Spiele wurden bei Kirchen- und Schulfesten zur Veranschaulichung des jeweiligen, aber immer nur kirchlichen festlichen Anlasses aufgeführt. Die Spieler stellte das Volk selbst, Bürger und Schulkinder. Dichter und Leiter der Aufführungen war die Geistlichkeit. Da wurden denn die Vorgänge der biblischen, zunächst ausschließlich der evangelischen Erzählung (erst seit der Reformation auch stärker aus dem alten Testament) schlecht und recht in fortlaufende Bühnenbilder und Wechselreden gebracht. Der Kalender war der geistige Eingeber dieser Dichtung. Höchstens die alttestamentarische Prophezeiung brachte später einige Abwechslung, indem z. B. als Prophezeiung auf die Passion auch Abrahams Opfer seines Sohnes, Jephthas Opfer der Tochter zur Aufführung gelangten. Reste von diesen Kirchenspielen, das Krippenspiel mit den Hirten zu Weihnacht, die Aufzüge der heiligen drei Könige mit ihrem Stern haben sich ja in allen Landen sogar noch bis in unsere Zeit zu erhalten vermocht. Die reiche dramatische Ausbeute der Passion und der Begebenheiten am Grabe des Herrn vermag sogar noch das neugierige Interesse weitester, wenngleich nicht gerade kirchlicher Kreise, an einigen privilegierten Orten, wie in Ober-Ammergau, immer neu zu erregen.

Ganz eigentümlich ist diesem mittelalterlichen kirchlichen Theater das Auftreten lediglich moralisch bedeutender, an sich

unwirklicher Personen, die man Allegorien nennt. Nicht bloß Tugenden und Laster, sondern alle möglichen Dinge und Bezüge der Welt treten auf diese Weise verkörpert auf: die Eitelkeit, die Verschwendung, die Wollust; die Mäßigkeit, der Fleiß, die Bescheidenheit; ferner die Armut, der Reichtum, das Leben, der Tod; Frau Welt, d. h. die ganze Weltlust und Weltlichkeit selbst mit ihrem Hofstaat und ihrer lustigen Person, ihrem Hofnarren, als welcher vielfach der Teufel seines Amtes waltet. Zum letztenmal erweckt wurde diese mittelalterliche theatralische Welt durch die kirchliche Gegenreformation in der Blüte des spanischen Theaters, in Calderons „heiligen Aufführungen" (autos sacramentales). In unseren Tagen hat man in Wien wieder ein solches Calderonsches Stück zu einem Volksspiel im Rathaushofe benutzt. Jeder Deutsche aber kennt die großen und tiefsinnigen Nachklänge, die aus der mittelalterlichen Mysterienbühne in sein berühmtes Nationalschauspiel übergeflossen sind, in Goethes Faust: der Teufel Mephistopheles als unheimliche komische Person, der böse Geist bei Gretchen in der Kirche, die Chöre der Engel und Dämonen, die allegorischen Gestalten vor Faustens Lebensende: der Mangel, die Schuld, die Not, die Sorge u. s. w.

Als Vorbote der großen Glaubenserneuerung im 16. Jahrhundert, die für uns den Eintritt der Neuzeit bezeichnet, brachten die zwei vorausgehenden Jahrhunderte eine Wiedererneuerung der wahren Kenntnis des Altertums und damit auch alsbald wieder seiner Bühne.

Der große Reformator selber war ein Freund des Theaters. Luther hob ausdrücklich hervor, daß er, „die Künste nicht durch das Evangelium zu Boden schlagen wolle". Er meinte in den Vorreden zu den Büchern Judith und Tobias, „solch Getichte, wie Judith, Susanna, vom Bel und Drachen möchten von den Juden wol gespilt worden sein, wie man bei uns die Passion spilt". Judith gebe „eine gute, ernste, dapffere Tragödien", Tobias „eine fein liebliche, gottselige Comödien". Ein Prediger aus seiner Umgebung, Paulus Rebhuhn, hat diese Anregungen zur That gemacht. Er hat mit seinem dra-

matischen Schaffen eine förmliche Schule von Schauspieldichtern unter den Predigern Sachsens und Thüringens begründet, deren Fortwirken über zwei Jahrhunderte durch die schlimmsten Zeiten des 17. Jahrhunderts dort zu spüren ist.

Die Aufführungen an den Schulen, namentlich den höheren, gelehrten Schulen, werden zur Reformationszeit in allen Ländern immer häufiger, immer vielseitiger, immer selbständiger und immer mehr Selbstzweck; d. h. von der Kirche und ihren festlichen Zwecken frei. Die weltliche Ehrung der weltlichen Macht, der Fürsten beginnt auch auf diesem Felde der uneingeschränkten Macht der Priesterherrschaft abzubrechen. In dieser Zeit kommen die Höfe auf in der ausschließlich alles beherrschenden, Ton angebenden Stellung, die sie in der Folgezeit einnehmen. Bald merkt der fürstliche Kreis und die sich an ihn schließenden Sitze des Hochadels, welch unschätzbare Hilfstruppen zur Vertreibung höfischer und vornehmer Langeweile diese Spiele in sich bergen.

Die Anfänge der heute angesehenen, feststehenden Hoftheater bilden begünstigte, d. h. mit fürstlichen Trinkgeldern belohnte und mit fürstlichen Schutzbriefen ausgestattete Schauspielerbanden.

Aber zunächst erwachsen aus den Schulspielen die großen Bürgerspiele, wie sie zuerst in der Schweiz und am Rhein die freien, mächtigen Stadtgemeinden veranstalten und wie man sie jetzt, in der Zeit der ständigen Theater freilich in etwas gekünstelter Weise, wieder einzuführen sucht. In Deutschland, namentlich in der Stadt der „Fastnachtsschwänke" und des berühmten dichtenden Schusters Hans Sachs, in Nürnberg, giebt es damals schon Ansätze zu ständigen Schauspielertruppen. Besonders gelungene und beliebte Aufführungen wurden öfter und zwar nicht bloß an demselben Ort, sondern weit herum von den Mitwirkenden wiederholt. So kam es von selbst wieder zu einem festen Schauspielerstand, der mehr war, als die Gaukler und Luftspringer, die im Mittelalter unter diesem Titel herumzogen. Großer Achtung erfreute er sich freilich nicht. Wirkt doch das kirchliche Vorurteil, das sich in Bann und Verweigerung des

ehrlichen Begräbnisses Luft machte, wie so manche andere Vorurteile aus jener Zeit selbst noch in unsere Zeit hinüber, die in anderer Hinsicht dem Schauspielerstande wiederum vielleicht zu viel Huldigung und Aufmerksamkeit erweist. Noch Jahrhunderte dauerte es bis (zuerst in Frankreich im 17. Jahrhundert) Frauen die Bühne betreten durften. Bis dahin stellten unbärtige Knaben und Jünglinge mit heller Stimme die Frauen auf der Bühne dar, jedenfalls nicht zum Schaden der Stücke, wie so manche unvergleichliche Frauenrolle des damaligen Theaters beweist. Die Herkunft des neueren Theaters verleugnet sich auch darin nicht, daß es meist ewige Schüler, verbummelte Studenten oder sonst wie gescheiterte oder zu nichts gelangende gelehrte Existenzen sind, die den Schauspielerstand begründet haben. Welche Geister allerersten Ranges zum Heile des Theaters und seiner Dichtung sich darunter finden konnten, das beweisen gerade die großen Neuschöpfer des tragischen und komischen Theaters, in England Shakespeare, in Frankreich Molière; heute erste geistige Größen, die ganze Wissenschaften tragen und viele tausend Federn jährlich in Bewegung setzen, damals simple, verachtete und die Verachtung ihres Standes in bitterstem Leide tragende Schauspieler.

Die wieder erwachte Theaterleidenschaft der abendländischen Menschheit erwies sich ganz unverhältnismäßig stark in den beiden am weitesten vorgeschobenen Völkern, bei Engländern und Spaniern. Beide Nationen sind bis auf den heutigen Tag wegen ihrer besondern Vorliebe für aufregende Wett- und Kampfspiele berufen. Englische Wettrennen und gesellschaftliche Kampfspiele haben gegenwärtig den ganzen Erdball erfüllt. Spanische Stiergefechte (eine blutige Nationaleigentümlichkeit, die sich das Volk von der alles beleckenden Kultur nicht rauben läßt) gehören zum dramatisch Spannendsten und Aufregendsten, was man nur sehen kann. Von der hohen Blüte ihres dichterischen Schauspiels aber ist den beiden Völkern heute wenig geblieben.

Diese für das ganze neuere Theater begründende dramatische Dichtungsblüte setzt ein um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie knüpft sich in England an den Namen

Shakespeares, in Spanien an die Lope de Vegas und Calderons. Beide Schauspiellitteraturen stellen das selbständige, d. h. von den Alten unabhängige neuere Theater gleichsam von zwei Seiten dar. Sie verkörpern gleichsam die Gegensätze, in die es sich auseinanderlegt. Schon äußerlich wird das gekennzeichnet durch die Geisteswelten, in denen sie erblühen. England ist das kämpfende Vorland der Reformation; Vernichter der spanischen unüberwindlichen Flotte, Nebenbuhler und Erbe der Spanier in der Besitzergreifung der neuen Welt, Unterstützer des Aufstands der reformierten Niederlande gegen die spanische Weltherrschaft. Diese dagegen, von der ihr Besitzer damals in des Wortes Bedeutung sagen konnte, in ihr gehe die Sonne nicht unter, ist bekannt als die starre, fanatische Vorkämpferin des ausschließlichen Katholizismus und seiner Priesterherrschaft. Die Organisierung des Kampfes gegen die Reformation, die Gegenreformation hat hier ihre Heimat; wo damals eigens zu diesem Zweck der Jesuitenorden begründet ward, jene einzigartige Mischung von weltlichem Machtbestreben und weltentsagender Schwärmerei. Wir werden uns nicht wundern, genau dieselben Züge und Bezüge auch im spanischen, bezw. englischen Theater wiederzufinden.

Das englische Theater geht auf in dem (nicht bloß in seiner Heimat, sondern im ganzen Umkreis der neueren Bühne) alles neben sich verdunkelnden Namen William Shakespeares. Kaum weiß man selbst in seiner Heimat noch von der reichen Fülle kräftiger und wirksamer Talente, die ihm auf der Bühne den Boden bereiteten und ihn auch wieder sehr bald von ihr verdrängten. Denn die erstaunliche Thatsache, daß Schauspiele von der Tiefe und Weite des Gesichtskreises der Shakespeareschen vor dem großstädtischen Alltagspublikum einmal die ersten Aufführungen erlebten und sich zugkräftig erwiesen, ist noch weit mehr als im Altertum zeitlich auf eine sehr kurze Spanne Zeit beschränkt. Shakespeares Schauspiele waren nur kurze Zeit etwa einundeinhalb Jahrzehnte auf einer Londoner Bühne heimisch, von deren Einfachheit und Schmucklosigkeit wir uns heute nur schwer eine Vorstellung machen. Die

Gunst des jungen Hochadels, dem er die furchtbaren Schicksale seiner Ahnen in der blutigen englischen Geschichte in erschütternd großartigen Bildern vorführte; die Freundschaft eines ausgezeichneten Verkörperers seiner schwierigen Rollen, eines Schauspielers Burbadge, der sein Landsmann war und den lebensschiffbrüchigen Jüngling wahrscheinlich zum Theater gezogen hat: derartige Umstände haben diesem hohen Geist zeitweilig eine Stätte auf dem Theater bereitet.

Shakespeare selbst hat sich nie um den Druck seiner erhabenen Werke gekümmert. Er zeigt sich unberührt von dem Wind und der Eitelkeit des Litteratentums. Dichterische Selbstgeständnisse gestatten tiefe Einblicke in dies reiche edle Innere. Schauspieler veranstalteten zu seiner frühen Todenfeier später eine Gesamtausgabe seiner Werke. Und so kam er auf die Nachwelt, nachdem seine Zeit ihn kaum gekannt und längst vergessen hatte. Seine Person ist so jetzt schon nach kaum dreihundert Jahren völlig zur Sage geworden, wie im Altertum der Name seines großen Dichtervaters, des Homer. Ein blinder Bettelpoet — denn als solcher soll Homer in Kleinasien gelebt haben — könne, so meint man, den Glanz und die Größe der Homerischen Heldengesänge nicht ersonnen haben; ein ungelehrter Schauspieler nicht die Tiefe und Weltwahrheit der Shakespeareschen Schauspiele. Darum schlägt man heute einen gelehrten vornehmen Naturforscher, den englischen Staatskanzler Lord Bacon, als Verfasser dieser edelsten Äußerungen des Menschengeistes vor; einen Mann, der ähnlich wie der Franzose Voltaire nach seinen Charakterproben den Vorzug hat, zu den geistreichsten Schelmen der Weltgeschichte zu gehören.

Wir brauchen uns nicht an die vergebliche Aufgabe zu machen, die Bedeutung der Shakespeareschen Werke, nicht bloß für das neuere Schauspiel, sondern für den Geist der Neuzeit überhaupt, in dieser knappen geschichtlichen Übersicht zu erschöpfen. Denn die besonderen Ausführungen über Charakter, Gehalt und Aufgaben des neueren Schauspiels, zu denen wir in der nächsten Vorlesung übergehen werden,

fußen auf Schritt und Tritt auf den Werken Shakespeares. Für die deutsche Litteratur und das deutsche Schauspiel bedeuten überdies die Werke des britischen Dichters noch das Besondere: daß sich an ihnen ihre Entwicklung zur Höhe und Selbständigkeit vollzogen und ihre klassische Blüte vorbereitet hat. Shakespeare also, dessen Werke, von den ersten deutschen Schriftstellern übersetzt, schon anderthalb Jahrhunderte Gemeingut des deutschen Volkes sind — das stete Studium seiner ersten Geister in allen Berufen (Bismarcks z. B.) — Shakespeare wird neben Lessing, Goethe und Schiller uns die Grundzüge zur richtigen Erfassung unserer Schaubühne überhaupt abgeben.

Von anderer Art ist die Stellung des spanischen Theaters als Grundlage der selbständigen neuen Bühne. Sie ist im Gegensatz zu der allgemein geistigen Bedeutung des englischen Schauspiels Shakespeares eine mehr besondere, eigentümliche. Schon die gekennzeichnete Gebundenheit der spanischen Anschauungswelt unter der geistigen Vormundschaft des römisch-katholischen Priestertums hindert hier den freien, weiten Gesichtskreis und damit die klassische Allgemeingültigkeit der Shakespeareschen Weltbühne. Viele Seiten der Menschennatur, letzte Fragen des Gewissens, einschneidende Bekenntnisse der Seelenkunde und Welterfahrung, die bei den Spaniern unter dem Zwange des kirchlichen Dogmas gar nicht anklingen dürfen, bilden grade den klassischen Grundbestandteil von Shakespeares Dichtung. Das spanische Theater verzichtet demgemäß von vornherein auf die breite, allseitige Erschöpfung der Welt, an die Shakespeare mit Seherblick herantritt. Das spanische Theater ist auf das Auskunftsmittel verfallen, das seitdem die Bühne aller Völker mit Vergnügen acceptiert hat; um sich ein tägliches Publikum zu sichern, das sich nicht mit strengen Gedanken und kühnen Vorstellungen abquälen, sondern sein Vergnügen an einem anlockenden Gegenstande finden will. Dieser Gegenstand bietet ja nun für Mann und Weib natürlich in allen Arten und Schattierungen das große Thema von ihr und von ihm, wie sie sich kriegen und sich

nicht vertragen — also Liebe und Liebesstörung bis zum Ehebruch.

Man liebt es heute, aus Gefälligkeit gegen das darauf gegründete blühende dichterische Gewerbe, das Verhältnis der Geschlechter als den Mittel- und Ausgangspunkt aller Poesie hinzustellen. Namentlich die dichterischen Uranfänge müssen sich gewöhnlich schiefe Bezüge zu zufälligen Unzüchtigkeiten bei den sogenannten „Naturvölkern" (Wilden) gefallen lassen. Dem gegenüber haben in allerneuester Zeit gründliche Kenner dieser Völker und ihrer rohen Kunstübung die völlige Abwesenheit dieses Themas in ihren Liedern nachgewiesen. Im Anschlusse daran hat dafür ein Nationalökonom (Karl Bücher) auf die engen Beziehungen hingewiesen, die zwischen dem Wirtschaftsleben und den dichterischen Anfängen — Arbeit und Rhythmus — bestehen.

Das Theater des Altertums kannte das Liebesthema gar nicht, ebensowenig wie unsere wirkliche Welt es in dieser Ausschließlichkeit kennt. Die einzige Antigone des Sophokles, in der eine kleine Verlobung vorkommt, aber wenig für sich selbst zu sagen hat, muß seitdem den Herren Poeten zum klassischen Beispiel und zu Vorworten und Leitversen für ihre Millionen von Liebesstücken dienen. Das englische Theater und vornehmlich der männliche Geist Shakespeares ist noch weit entfernt davon. Da wo er einmal die Liebe in dieser Welt des Streites und Hasses schildert, da erfaßt er sie in ihrer fremden, seltenen Erscheinung als eine fast unheimliche, durchaus nicht anlockende, sondern eher abweisende, starr wie ein Schicksal zwingende oder wie eine Gnade erhebende Macht. Das spanische Theater dagegen hat das Liebesthema zu jenem ewigen Geplänkel zwischen Mann und Weib ausgestaltet, das glauben macht, die Männer hätten nichts anderes zu thun, als zu den Füßen der Frauen zu liegen und die Weiber nur auf ihren Prinzen zu warten, der sie nach gehörigen oder vielmehr ungehörigen Geduldproben entweder heimführt, oder wie es bald wirksamer von Frankreich aus hieß, sie verführt oder ihrem Ehemann entführt.

Bei den Spaniern unterstützt der ritterliche Sinn und die klingende Macht der südlichen Sprache sehr günstig die natürliche dichterische Wirkung. Man liest daher die ewigen Liebesverwicklungen in den Stücken des Lope de Vega immer gern, weil sie eigentlich nur den Rahmen abgeben für eine Unzahl reizender Sinnspiele in einer bezaubernden Sprache. Der hohe Sinn für die persönliche Ehre, der dem Spanier durch die Sitten seines Landes eingepflanzt ist, trägt dazu bei, diesen Schauspielen auch tiefere und wahrere Hintergründe zu geben, die dem wirklichen Leben nicht so fern sind oder ihm widersprechen, als das unablässige Liebesspiel. In den Stücken des Calderon, der katholischer Priester von Beruf war, erhebt sich dieser höhere Lebensgehalt gern zu Gebilden von großer Seelenwahrheit und reiner Welterkenntnis. Diese würden noch stärker wirken, wenn sie durch die Schnörkel und Fratzen des selbstherrlichen Kirchenspuks nicht beeinträchtigt würden. Die tiefsinnige Idee, das Leben als einen Traum vorzustellen, durch den ein unreiner Sinn geläutert, ein wildes, verderbliches Streben gebändigt werden soll, hat Calderon zuerst in einem ausgeführten Schauspiel auf der Bühne heimisch gemacht. Auch auf das deutsche Theater haben die Spanier einen bedeutenden Einfluß geübt; doch eben mehr nach den besonderen Seiten seiner reicheren Schattierung mit wärmeren, südlichen Tönen der Anschauung und Sprache als nach der des allgemeinen geistigen Gehalts. Der unserer Gegenwart noch sehr nahestehende, seine Bühnenwirksamkeit jetzt erst ausübende österreichische Dichter Franz Grillparzer hat gern, im Widerstreit gegen die oft äußerliche Shakespeareverehrung unserer Schauspieldichter, die Spanier als seine einzigen Muster und Lehrer hingestellt.

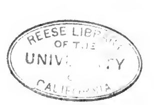
Dasjenige Theater, durch welches das Liebesspiel, die Galanterie des spanischen aller Welt vermittelt wurde, ist, wie man leicht vermuten wird, das äußerlich (dem Bühnen- und Kassenerfolg nach) einflußreichste der Welt: das französische, oder, was ja dasselbe bedeutet, das Pariser Theater. Seine klassische Blüte im 17. Jahrhundert beginnt

gleich mit einem spanischen Stoff, dem berühmten Helden im Kampfe gegen die „ungläubigen“ Mauren, dem stolzen Muster der ritterlichen Galanterie des spanischen Granden: mit dem Cid des „großen Corneille“. Man vergleicht diesen Dichter wegen seiner hohen Gesinnung, seiner stolzen, tönenden Sprache wohl unserem Schiller. Corneille, sein jüngerer Nachstrebender Racine, und endlich noch im 18. Jahrhundert der als Aufklärungsschriftsteller so berühmte Voltaire, dessen Schauspiele jetzt jedoch nichts mehr zu seinem Rufe beitragen, haben das französische Theater auf jener glänzenden Höhe vertreten, auf der es weit über ein Jahrhundert lang als das vollkommenste in Europa und als dem klassischen Altertum ebenbürtig, ja überlegen galt. Die Franzosen schmeichelten sich im Gegensatz zu der „Unregelmäßigkeit“ des englischen und spanischen Theaters (im Aufbau der Handlung und dem bunten Wechsel der Bilder) das antike Schauspiel mit seinen strengen Kunstgesetzen nachgeschaffen zu haben. Eine einflußreiche, staatlich anerkannte Körperschaft, die Pariser Akademie, bekräftigte dies durch gelehrte und praktische Pflege des Theaters. Das besondere Interesse des ganz Europa beherrschenden Hofes Ludwigs XIV. trat hinzu. So hat das französische Theater das Verdienst, die Bühne vollständig wiederhergestellt und als ständige Einrichtung des öffentlichen Wesens befestigt zu haben.

Allein wir sahen ja schon, gerade bei Erörterung der Höhe des altklassischen, griechischen Theaters, wie wenig es die strenge Größe der echten antiken Tragödie ist, welche die Franzosen an den Alten nachahmen. Das was sie durchbricht, was aufregend, lüstern, packend sich bereits in ihr auffspielt, das gerade hat sie angezogen und dem verdanken sie ihre thatsächlichen Erfolge. Dazu treten aber auch entschieden eigene Fähigkeiten der französischen Theaterdichter. Vor allem ihre verblüffende Kunst im leichten, sicheren, kecken und gerade dadurch so wirksamen Wiedergeben der Erscheinungen des täglichen Lebens, der Gesellschaft; wie denn ja die Franzosen als das geselligste und gesellschaftssüchtigste Volk der Erde gelten. Diese Beobachtungsgabe feiert ihre Triumphe gerade auf dem Ge-



Molière
in der Rolle des Cäsar nach dem Bildnis von Mignard.
(Nach hist. de la langue et de la litter. fr.)



biete, dem auf der Bühne immer die größten Erfolge sicher sind, auf dem des Lustspiels, im Komischen. Dem französischen Theater bleibt der unbestrittene Ruhm, in jener klassischen Blütezeit den größten Lustspieldichter der Neuzeit, Molière, hervorgebracht zu haben. Molière steht dem antiken Lustspiel genau so selbständig und frei gegenüber, wie Shakespeare im Trauerspiel. Bis dahin beherrschte der Hanswurst die komische Bühne der Neuzeit. Nichtige Possen ohne Seele und Leben machten ein Puppentheater im schlechtesten Sinne daraus. Molière stellte wieder Menschen hinein, nicht nach ihrem äußerlichen Stande, sondern nach ihren inneren Charaktereigenschaften unterschieden: den Heuchler, den Emporkömmling, den Adelssüchtigen, den eingebildeten Kranken, den Menschenhasser, die gezierte Modenärrin, die eitel und blaustrümpfig gelehrte Frau. Er machte in dem viel engeren Rahmen, den die galante Bühne der Neuzeit mit ihren eintönigen Liebeshändeln bietet, aus dem Lustspiel wieder eine politische und soziale Waffe im Kampfe gegen menschliche Thorheit und Bosheit.

Die Verdienste und Vorzüge der französischen Bühne werden in Deutschland ungern anerkannt, so gern man hierzulande zu ihren Stücken, und zwar nicht gerade zu den besten, geht und ihre Moden nachzuahmen sucht. Das erklärt sich nicht bloß aus dem bekannten Spruch des Goetheschen Teufels: „Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden — doch seine Weine trinkt er gern". Es liegt daran, daß die deutsche Litteratur und zwar gerade die deutsche Bühne von der Abschüttelung des französischen Geistesjochs ihre Selbständigkeit und Größe herschreiben.

Lessing wies in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den klassischen Franzosen nach, daß sie die Grundbedingungen des antiken Theaters verkannt und in leere Förmlichkeiten umgesetzt hätten, während gerade Shakespeare in der Anlage seiner tragischen Charaktere auf antikem Boden steht. Nicht bloß als Theaterkritiker in der berühmten Sammlung seiner Hamburgischen Theaterbesprechungen, sondern durch sein praktisches Bei-

spiel im Lustspiel (Minna von Barnhelm) und Trauerspiel (Emilia Galotti) hat Lessing der deutschen Bühne ihre eigenen Wege und Ziele gewiesen. Goethe und namentlich Schiller haben unmittelbar nach ihm erfüllt, wozu er aufgefordert hat. Sie haben den Deutschen ein klassisches Nationaltheater geschaffen, das gleichsam auf der Höhe der gesamten Theatergeschichte steht und daher wie kein anderes geeignet scheint, in die höhere Bühnenwelt nach all ihren Richtungen einzuführen. Ihre Werke werden uns dabei noch so im einzelnen beschäftigen, daß wir es ebenso wie bei den Shakespeareschen unterlassen dürfen, in dieser geschichtlichen Übersicht auf sie hinzuweisen.

Die Gattungen der Bühnendichtung.

Ihr bewegender Vorwurf im allgemeinen: Übel und Böses im menschlichen Leben.

IV.

Das Trauerspiel (die Tragödie).

Seine strenge Erfassung des Schicksals und seiner Rätsel. Grundgegensatz in dieser Hinsicht zwischen den Tragödien des Altertums und der Neuzeit.

Wir haben uns bislang gleichsam von außen eine Kenntnis des höheren Theaters verschafft. Wir haben gezeigt, was die hohen, kunstmäßigen Schauspiele eigentlich in der menschlichen Gesellschaft vorstellen und was sie in der Geschichte der Menschheit bislang vorgestellt haben. Nun treten wir, um in dem Gleichnis zu bleiben, ins Theater ein. Wir schauen uns darin um. Wir wollen uns in großen Zügen vorstellig machen, was das Theater an geistigen Gütern in sich birgt, so daß es lohnt, sich ernsthaft mit ihm zu beschäftigen; was für ein großes unmittelbares Interesse auch den gemeinen Mann, den schlichten Bürger, mit dieser scheinbar nur — und leider oft genug wirklich — dem Luxus dienenden Einrichtung verbindet.

Zwei Dinge giebt es in der Welt, welche alle Menschen ohne Ausnahme, ohne Unterschied des Standes und Ranges, des Alters oder des Geschlechts gleichermaßen beschäftigen; über welche viele sogar nachzudenken pflegen. Das ist das, was man in der natürlichen Welt das Übel oder das Unglück, in der geistigen Welt aber das Böse oder das Unrecht nennt. Es giebt bekanntlich ein uraltes, heiliges Buch, das wie kein

zweites die bange Frage des rechtschaffenen, durch Übel gequälten und durch das Böse seiner Mitmenschen — gerade seiner lieben Freunde! — geängstigten Menschen an die vernünftige Weltursache, an die Gottheit in den Mittelpunkt stellt. Das ist das biblische Buch Hiob. Zu zeigen, daß und wie das Übel und das Böse im Weltplan mit einbegriffen ist, diese Aufgabe stellt sich das heilige Buch.

Hiob ist ein rechtschaffener Mensch, den seine Tüchtigkeit und Gerechtigkeit nicht vor den ärgsten Übeln bewahrt. Er leidet fühlbar durch den Verlust seiner Güter, seiner Kinder, ja schließlich seiner Gesundheit. Aber was ihn mehr quält, als dies alles ist das geistige Leiden, das durch den Mund seiner guten Freunde ihm unabläßig zusetzt, daß ihn diese Übel durch seine Schuld treffen, wo er sich doch keiner Schuld bewußt ist. Die guten Freunde, die sehr stolz thun, behaupten diese Schuld. Da sie fromme Stolze sind, nennen sie diese Schuld eine Verfehlung gegen Gott. Aber der Herr, der am Schlusse erscheint, belehrt sie alle, daß lediglich mangelnde Erkenntnis seines Wesens und Wirkens der Grund ihrer Ratlosigkeit sei. Hiobs gute Freunde vertreten die Erkenntnis Gottes, als ob er sie behorchte und sie sich dadurch bei ihm in Gunst setzen wollten. Sie haben diese Erkenntnis gar nicht. Sie sehen nicht um ein Haar besser ein, als der arme Hiob, daß es ihm, dem Guten, schlecht gehen müsse. Aber sie thun so, als ob sie es einsehen, um recht groß und stolz vor ihm dazustehen. „Gegen diese geheime Tücke ihres Herzens ist aber gerade Hiobs bis zur Vermessenheit gehende Freimütigkeit, die aber bis ans Ende doch nicht weichen will vom rechten Wege, die wahrhaft lautere menschliche Gesinnung.“ (Kant.) Das bestätigt ihm auch Gott am Schluß, indem er ihm zu Gemüte führt, daß er zwar unweislich, aber doch nicht frevelhaft, wie seine Freunde von ihm geredet habe. Hiob selbst hält das den Freunden bitter genug vor, wenn er (im 12. Kapitel) fragt: „Wollt ihr Gott verteidigen mit Unrecht? Wollt ihr seine Person ansehn? Wollt ihr Gott vertreten? Er wird euch strafen, wenn ihr Personen ansehet heimlich! Es kommt kein Heuchler vor Ihm!“

Warum wir das hier bei diesem Anlaß so ausführlich zur Erörterung bringen? Nun, ganz einfach, weil der Hiob wohl das älteste aller erhaltenen Schauspiele ist, älter als die griechischen oder mindestens nicht jünger. Weil er nicht bloß den Kern aller Schauspiele in sich enthält, die je auf die Bretter gelangen, sondern — und das ist für uns höchst merkwürdig — auch in Schauspielform, in steten Wechselreden und einander folgenden Auftritten, wie ein richtiges Schauspiel abgefaßt ist. Es ist nie aufgeführt worden. Aber es bedeutet für uns doch eine Ausnahme und welch herrliche Ausnahme! von der sonstigen Voreingenommenheit des Bibelvolkes gegen das heidnische Schauspielwesen.

Welch ein Schauspiel! Ein Schauspiel, welches das menschliche Leben in seiner erhabensten Gestalt zum Vorwurf nimmt. Die Kinder Gottes, d. h. die Mächte, die Schicksale der Welt versammeln sich im ersten Auftritt vor Gottes Thron. Und der, welcher den Anlaß zu dem ganzen Lebensschauspiel giebt, ist eben der ungerechte Verhänger des Unglücks. Es ist keine Kunst, fromm und gerecht zu sein, ruft er zu Gott, wenn es einem immer gut geht, wie deinem Knecht Hiob. Übergieb ihn mir, d. h. verhänge ohne ersichtlichen Grund die Übel, dann wollen wir einmal sehen!

In der That, das Schauspiel, das die Kinder Gottes sich da bereiten und das Gott zuläßt im Vertrauen auf seinen Knecht Hiob, das ist das Schauspiel aller Schauspiele, das nicht ausgespielt werden wird, so lange die Welt steht. Und es ist eben mehr als ein Spiel! Es ist der tiefste Ernst des Lebens. Haben doch allzeit die Weisen, den edlen Menschen im ungebrochenen Kampfe gegen das Unglück und was mehr ist, das Unrecht, auch wenn er unterliegt! das schönste Schauspiel in dieser Welt, ja ein Schauspiel für Götter genannt.

Eine tiefsinnige Dichtung der neueren Zeit — man wird sie wohl noch lange die tiefsinnigste nennen können —, nicht zufällig auch eine Schauspieldichtung, hat in diesem Sinne an das Buch Hiob und seine Versammlung der Kinder Gottes gleichsam vor der Welt- und Menschenbühne angeknüpft. Es

ist eine deutsche Dichtung. Der Deutsche nennt sie mit Stolz seiner Sprache Erzeugnis. Sie wird ihm von den anderen Völkern geneidet und überall, wo Menschen über Welt und Leben nachdenken, als eine Art weltlicher Bibel anerkannt. Es ist Goethes Faust. Unter den Spielen, die nach Lessing die Schaubühne zu einer Kanzel nicht für eine abgesonderte Gemeinde, sondern für die ganze Menschheit erheben, steht es oben an und wird demgemäß auch den Schlußstein unserer volkstümlichen Betrachtungen über das Theater bilden.

Wenn in diesem Stücke der „trockene Schleicher", der Gegensatz zu dem modernen Hiob, dem Dr. Faust, sein interessierter, auf die Geschäftskniffe des Geistes ausgehender Schüler, Wagner, beflissen äußert: „Ich hab' es oftmals rühmen hören — Ein Komödiant kann einen Pfarrer lehren", so wird ihm zwar darauf die verdiente unwirsche Antwort: „Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist, wie es denn wohl zu Zeiten kommen mag!" Allein, obschon der Schauspieler, der in seiner Rolle bewußt auf den Schein ausgehende, wenn auch in ihr aufgehende Künstler dem Geistlichen nichts lehren soll, die Kunst selbst, das Schauspiel, kann ihm sehr viel lehren. Sie kann ihm gerade das immer wieder lehren oder eindringlich machen, was ihm die geschäftliche Vertretung seines Amts leicht verdunkelt und verwischt, das was über allen Kirchengemeinschaften steht: die Religion, die Scheu vor dem Geheimnis der uns erzeugenden und wieder vernichtenden Welt, die Scheu vor dem inneren Richter, dem Gewissen. Diese Religion ist wie die Dichtung eine freie Schöpfung des Geistes. Sie ist dem Menschen ins Herz geschrieben. In den alten Zeiten zeigt sich die Dichtung bald fast ganz mit ihr einerlei. Und für alle Zeit ist es das Vorrecht der hohen Dichtung geblieben, ihre geistliche Schwester frei und rein, ohne die Einschränkungen und Befleckungen ihrer uneinigen Vertreter in dieser Welt zu Worte kommen zu lassen. Wir wollen damit nicht sagen, daß nicht auch die Dichter heucheln, zweizüngig reden und alles auf den äußeren Erfolg einrichten können. Gerade die Dichter unserer Zeit beweisen es sehr traurig. Aber die hohe Dichtung, die gewöhnlich eben nicht

die erfolgreiche ist, darf sich, wie gesagt, jenes Vorrechts rühmen. Ohne äußerliche Zwecke, weder Einnahmen, Ehren, Popularität noch dergleichen anstrebend, darf sie, die freigeborene, keinen weltlichen Interessen dienende, sehr oft jene Hiobsfrage von sich aus an die anderen richten: „Wollt ihr Gott verteidigen mit Unrecht? Wollt ihr Personen ansehen? Wollt ihr Gott vertreten?"

Der wahre Dichter will eben nichts dergleichen. Er will nur zeigen, wie es in der Welt hergeht, d. h. oft, ja meistens ganz anders, als die Schriftgelehrten und Pharisäer, die Freunde Hiobs, es vertreten. Aber er soll es auch vollständig bis ins letzte zeigen, nicht wie die Spektakelmacher, die immer nur die Bilder der Welt von der Oberfläche zeigen und nicht auch von innen, wo sich oft alles umkehrt und der nach außen glücklich Scheinende oft der Unseligste ist und umgekehrt. Man nennt die alten Griechen, die dem Dichter sein hohes Vorrecht auf der Schaubühne vor der ganzen Gemeinde, also im weitesten Sinne eingeräumt haben, vom unchristlich kirchlichen Standpunkte gern „blinde Heiden". Allein jene Erkenntnis, die der Herr in der Bibel am Schlusse dem Hiob offenbart, hat ihre Tragödie deutlicher eingesehen, als mancher sie so schimpfende Eiferer. „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht! — Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen — und können sie brauchen, wie's ihnen gefällt!" So spricht Goethe den Sinn der antiken Tragödien aus in einem Schauspiel, das selbst einen der beliebtesten Stoffe des antiken Theaters behandelt: die Sage von der edlen griechischen Königstochter Iphigenie, die dem Kriegsglück ihres Volkes zuliebe geopfert werden soll; aber von der Göttin des Opfers gerettet, in fernes Land geführt und dort zur Entsühnung und Beglückung ihrer unheilvollen Familie aufgespart wird. Die unsichtbare Allgegenwart einer überweltlichen, ja selbst über ihren Göttern stehenden Urmacht hielt die Tragödie dem zur Selbstvergötterung neigenden Heidentum in steter drohender Erinnerung. An den Übeln in der Welt ist nach ihr der Übermut der Sterblichen schuld. Dieser führt die Menschen zur Unbesonnenheit, er läßt sie ver-

gessen, daß etwas über ihnen ist. Da tritt ihnen denn der „Neid", richtig verstanden: die Rache der Götter, die Nemesis, gegenüber. „Er wahr sich vor der Götter Neide, des Lebens ungemischte Freude ward keinem Irdischen zu teil", so mahnt bei Schiller der ahnungsvolle Gastfreund jenen allzuglücklichen antiken Herrscher, den Polykrates. Gegenüber der Weltsucht der heidnischen Sinnesart wirkte also die antike Tragödie im reinsten, religiösen Sinne. Der furchtbare, unerweichliche und unausweichliche Vollstrecker jenes Neides der Götter gegen die sich in stolzer Sicherheit wiegenden Sterblichen ist nun aber bei ihnen eine blinde, ungöttliche Macht, das allgewaltige, despotisch schaltende Schicksal.

Man nennt diese Weltauffassung, die auf eine vernünftige Weltursache in Ansehung des Übels und des Bösen in der Welt verzichtet und nur blind waltende Naturnotwendigkeit in allem sieht, vom lateinischen Namen für Schicksal = fatum die fatalistische, den Fatalismus. Er ist nicht bloß der Grundzug jedes höher entwickelten Heidentums. Auch die sogenannten geoffenbarten Religionen, d. h. diejenigen, die sich auf das Judentum und seine heiligen Urkunden stützen, können sich ihm sehr nähern; so besonders der Islam, die Religion des Mohammed. Ihr Ziel und zugleich die günstige Seite ihrer Einwirkung auf das Gemüt ist die Ergebung; die ungünstige, wie wir gleich hinzufügen wollen, die Stumpfheit, das was man die „faule Vernunft" genannt hat, die die Hände in den Schoß legt, da sich ja doch nichts ändern läßt. Das antike Theater war durch die fast übergroße Regsamkeit seines Publikums vor dieser Gefahr gesichert. Es hat wirklich nur jenen schönen Zustand des ergebenen, gefaßten Gemüts zur Wirkung, den sein Philosoph Aristoteles als den Zustand der Beschwichtigung aller Furcht und alles Mitleids, als den der Reinigung bezeichnet.

Ja, häufig genug erhebt sich die antike Tragödie zu der hohen Mahnung, daß in den unabwendbaren Fügungen des Geschicks wohl heilsame Lehren, sittliche Mächte, Rache für altes Unrecht, Sühnung unbewußter Frevel, ja sogar der endliche Triumph der höchsten geistigen Güter, der Wahrheit, Freiheit,

des Rechts und der Menschenliebe zu erkennen und zu ehren seien. So triumphiert in dem voraus sehenden, frei handelnden und darum vom Göttervater Zeus schmählich geknebelten Prometheus schließlich Wahrheit und Freiheit selbst über den obersten Gott. Dem hinterlistig von den Griechen ausgesetzten kranken Philoktet wird sein Recht zu teil, wie der von ihnen zum Opfer bestimmten Iphigenia und dem um den letzten Ruheplatz angefeindeten, elend umherschweifenden blinden Ödipus. Unbewußter Frevel findet seine Sühnung in den Tragödien von des Ödipus Vatermord und Blutschande; bewußtes Unrecht in den schrecklichen Unthaten des Tantalidengeschlechts, z. B. der Sühnung des Gattenmords der Klytemnästra durch den eigenen Sohn Orestes, dem sich aber aus der Mutter Blute die Furien des zweifelnden Gewissens erheben. Ja, sogar mit der reinen Menschenliebe verbündet sich das kalte, strenge Schicksal, indem es der egoistischen Staatsklugheit des Thebanischen Königs Kreon in der Person der ihrer Schwesterpflicht bis zum Tode getreuen Antigone die Menschlichkeit gegenüberstellt, deren Verletzung schließlich an seinem eigenen Hause gestraft wird. Auf dieser Grundlage hat Goethe jene herrliche Neuschöpfung der antiken tragischen Heldin, der Iphigenie, vornehmen können, die als eine Botin der allgemeinen Religion der Menschlichkeit und in diesem schönen Sinn wohl als eine Christin mitten in dem Grauen der heidnischen Schicksalswelt steht. Als bestimmtes Blutopfer der Politik ihres Vaters, des griechischen Heerkönigs Agamemnon, in einem fernen wilden Lande in Tauris (der heutigen Krimm) unter Menschenschlächtern lebend, beseitigt gerade sie den blutigen Brauch, dem sie unter den Ihrigen geweiht werden sollte. Sie heilt durch ihren stillen Frieden den Wahnsinn des muttermörderischen Bruders. Sie entsühnt durch ihre reine Klarheit die dunkeln Greuel ihres schicksalsschweren Hauses.

Das Überraschende in der Fügung der Umstände, wodurch das, was wir Geschick nennen, uns zu erschüttern pflegt, wird in der antiken Schicksalstragödie durch das Eintreffen von Weissagungen, Ahnungen, Träumen, Orakeln, d. h. geweihten

Schicksalssprüchen, besonders eindringlich gemacht. Gegen alle Versuche ihnen auszuweichen, Gegenmaßregeln zu ergreifen, bewährt sich die starre Notwendigkeit des Geschicks als überlegen über die Willkür der Menschen. „Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick. — Und wer sich vermißt es klüglich zu wenden — der muß es selber erbauend vollenden." So spricht der Schillersche Chor in jener großartigen Wiederbelebung des Geistes der antiken Tragödie, in der „Braut von Messina".

Hier hat Schiller mit dem Chor der antiken Tragödie auch ihren Schicksalsglauben in der herbsten Form wieder erneuert. Der Fluch, der auf den Sprößlingen der Fürstin von Messina von seiten des Ahnen lastet, geht in Erfüllung trotz aller Gegenmaßregeln, die auf Weissagungen und Träume hin dagegen ergriffen werden. Beatrice, die einzige Tochter, soll ins Meer geworfen werden, da sie ihrer beider Brüder Verderben sei. Ein Traum der Mutter verheißt dagegen, sie werde die Brüder in heißer Liebe vereinigen. Beides geht in Erfüllung, da die beiden feindlichen Söhne der Fürstin sich in die unbekannt in einem fernen Kloster aufgesparte Schwester verlieben. Der leidenschaftliche Jüngere tötet eifersüchtig den beglückten Älteren und nach der Aufklärung sich selbst. Während alle Vorgänge auf der Bühne sich glücklich anlassen, sieht der wissende Zuschauer bei der Versöhnung der Brüder, ihrem Bericht von der Wahl ihrer Gemahlin das furchtbare Ende immer deutlicher herankommen. Das Schauspiel hat an allen solchen Schicksalseinwirkungen eine besonders geeignete Handhabe, die Spannung der Zuschauer rege zu erhalten, ob es nun wirklich eintrifft; wie ja im gewöhnlichen Leben Wetten, Lottospiel, Verfolg der Zeitungen bei erwarteten Ereignissen, Ausgang von Kriegen, Prozessen u. dergl., von solcher Spannung Zeugnis ablegen. Dazu kommt dann noch das Gefühl der Überraschung in besonders starkem Grade, wenn das, was wir vermuten, Schlag auf Schlag vor unseren Augen eintrifft.

Diese Schicksalseindrücke sind denn auch in irgend welcher Form das hauptsächliche Kunstmittel für die tragische Bühne

auch der Neuzeit geblieben. Allein wir werden bald noch im einzelnen zu erklären haben, weshalb sie auf ihr so leicht in dicken, einfältigen Aberglauben, lächerliche und gewöhnliche Voraussetzungen oder öde, grillenhafte Schwarzseherei übergehen. Die Schicksalstage und -Stunden, der 24. Februar, der 29. Februar u. dergl.; die Schicksalsmesser (und -Gabeln, wie gespottet wurde); die Unheil weissagenden Ahnfrauen und Zigeunerinnen mit zugehörigem Kinderraub, sind gegenwärtig nach ungeheuerlicher Blüte stark in Verruf gekommen. Dafür blühen auf unserer Bühne die Schicksals-(Vererbungs)-Krankheiten, Schicksals(-angeborenen)-Laster und die Schicksalsscheidungen. Aber auch sie werden bald wieder einmal in Verruf kommen.

Der Grund ist hier nun zunächst im allgemeinen der, daß unser Glaube, unsere Weltauffassung eben die heidnische nicht mehr ist. Sie in irgend welcher Form in unsere gewöhnlichen Verhältnisse zu übertragen, das überzeugt auf die Dauer nicht, mag es auch immer wieder für kurze Zeit Eindruck machen und von der Mode begünstigt werden. Es fehlt dem die Wahrheit und Allgemeinheit der Voraussetzung. Die rein geistige Auffassung der Welt, die das Heidentum überwand, hat durch zwei Jahrtausende die denkende Menschheit in ihrer ständigen nichtmodischen Vertretung zu einer höheren und freieren Erkenntnis des Lebens und des Zusammenhangs der Dinge gebracht. Auch der Islam ist in diesem Sinne nicht mehr echter, heidnischer Fatalismus. Das Heidentum ist als solches, wie gesagt, weltsüchtig. Ihm gilt die Welt und ihre Güter alles. Uns soll sie zum wenigsten nicht alles gelten. Wir sollen uns selbst, das geistige Wesen in uns, für höher achten, als die Welt und ihre Güter. Daher können und dürfen wir auch ihren Verlust nicht für alles achten. Die Gestaltung unseres Lebens innerhalb der Welt sollen wir darum nicht einer blinden, vernunftlosen Gewalt, die alles ist, anvertraut glauben, sondern wir sollen sie in uns selber suchen. Wir sollen uns selbst bestimmen. Wir sollen „was die Schickung schickt ertragen“, aber nicht darin unser alles sehen, sondern darin, was wir uns selber sind. Das heißt dann ausharren wie Hiob.

In diesem Sinne hat denn auch Schiller, genau wie Goethe, in seiner Iphigenie, in der „Braut von Messina" das klassische Altertum berichtigt. Er hat die Strenge und Größe seiner Verhältnisse zu bewahren verstanden, die Hoheit seiner Sprache in Versen erreicht, die uns den höchsten Aufschwung deutscher Rede bedeuten. Aber vor einer kleinlichen Verzerrung seiner Weltanschauung hat er sich — schon durch eine eigene Kunst in der Wahl seines Stoffs auf einem südlichen, halb noch antik-heidnischen, halb kirchlich-christlichen Boden — zu hüten gewußt. Er hat die antik-heidnische Schicksalsidee gleichsam im christlichen Sinne gedeutet: „Nicht an die Güter hänge dein Herz — die das Leben vergänglich zieren, — Wer besitzt, der lerne verlieren — Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz." Darum wählt das Trauerspiel, nach dem Vorgang der Griechen, eben mit solcher Vorliebe das Los der Großen und Mächtigen dieser Welt, um daran zu zeigen, daß das Schicksal vor irdischem Glanz und irdischer Größe nicht zurückbebt, sondern sie im Gegenteil bevorzugt. Denn — „Hinter den großen Höhen — Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall". Und

„Das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,
Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks
Stürzen sehe die Höchsten, die Besten
In der Schnelle des Augenblicks."

Stehen wir alle doch gerade noch unter dem lebendigen Eindruck eines solchen erschütternden Falles „in der Schnelle des Augenblicks".

Denn wie das Schicksal allgemein ist; so ist auch das Übel, das Unglück untrennbar vom Weltgeschick. Vom Leben selbst ist das, was Unheil bringt, nicht zu trennen. Denn das Übel ist des Lebens Beweger, ja sein eigentlicher Inhalt, das was dem Leben Interesse, Spannung, Abwechslung verleiht, was die Geschichte sowohl des Einzelnen wie der Gesamtheit ausmacht. Was hätte man zu erzählen, wenn nicht, wie man sich ausdrückt, immer wieder „was passierte"! Unter dem „was passiert" meint man bekanntlich nicht das Gute, sondern das Schlimme, das Übel. Darum singt der Schillersche Chor in

einem Augenblick, wo alles ausgeglichen und eitel Glück und Wonne scheint:

Sage, was werden wir jetzt beginnen,
Da die Fürsten ruhen vom Streit,
Auszufüllen die Leere der Stunden
Und die lange, unendliche Zeit?
Etwas fürchten und hoffen und sorgen
Muß der Mensch für den kommenden Morgen,
Daß er die Schwere des Daseins ertrage
Und das ermüdende Gleichmaß der Tage
Und mit erfrischenden Windesweben
Kräuselnd bewege das stockende Leben.

In dem gleichen Maße, in dem somit das Übel als äußeres Schicksal seine ausschließliche Herrschaft auf der neueren Bühne einbüßen muß, in demselben Maße wächst die Bedeutung des geistigen Übels, des Unrechts oder im allgemeinen des Bösen im neueren nichtheidnischen Schauspiel. Wir vermeiden den Ausdruck „christlich", weil er leider von jeher den traurigsten Entstellungen und somit Mißdeutungen ausgesetzt ist. Gleichwohl müssen wir hierbei hervorheben, daß das Christentum, nicht als kirchliche oder staatliche Kultuseinrichtung, sondern nach seinem ursprünglichen Wesen als Religion der Menschlichkeit und Innerlichkeit das Verdienst hat, den Blick stetig auf die Innenwelt gerichtet und für die Abgründe, die sich da eröffnen, geschärft zu haben. Die vollständige Erneuerung und unendliche Bereicherung, die Wissenschaft und Kunst dadurch erfuhren, teilt besonders auffallend auch die Kunst der Bühnendichtung. Hier tritt uns nun die schon oft angezeigte überragende Bedeutung Shakespeares als des ersten und zugleich größten Meisters, als Schöpfers und Ausgestalters des modernen Schauspiels ganz greifbar entgegen.

Shakespeare hat gerade in seiner Eigenschaft als Bühnendichter die ohnmächtig dem klassischen Altertum nachstrebende moderne Dichtung wie mit einer Fackel dahin gewiesen, wohin ihre eigentümliche Weltansicht sie verweist: in die Abgründe des menschlichen Inneren. Er hat wie noch keiner vor ihm und

wenige in den seltensten Fällen nach ihm es verstanden, den Menschen in seinem tiefsten Inneren zu belauschen. Er geht bis an die äußersten Grenzen, innerhalb deren der Mensch überhaupt von sich wissen kann. So konnte er an die Stelle des Eingreifens der Schicksalsmächte im antiken Schauspiel die seelischen Mächte setzen, wie sie das menschliche Leben und seine Verwicklungen bestimmen.

Man kann kein eindringlicheres Beispiel für diese Vorzüge der modernen Trauerspielbühne vorführen, als gleich ihr erstes und mit größtes derartiges Belegstück, Shakespeares berühmten König Richard III.; erstaunlicherweise eines seiner frühesten Stücke. Es behandelt jene entsetzliche Gestalt aus der englischen Geschichte, die gegen den Schluß der hundertjährigen butigen Bürgerkriege im 15. Jahrhundert, einem Engel des Abgrunds gleich, ihren nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt bezeichnet. Man hat richtig bemerkt, dies Stück bedeute für Shakespeare selbst die Handhabe zur Meisterschaft. Er selbst habe erst diese Abgründe der Menschheit durchmessen müssen, um sich zu ihren Höhen aufzuschwingen.

Richard ist das durch die ersten Schauspieler der neueren Zeiten zu einer der bekanntesten Figuren gewordene Urbild der Bühnenbösewichter und Charakterstudien auf dem Theater. Richard steht unablässig in seinen grausigen Selbstgesprächen sich selber gegenüber. Er ist — wie er gleich im Anfang bekennt — „gewillt ein Bösewicht zu werden". Er ist kein plumper Verbrecher, kein gewissenloser Bösewicht, das was man heute feiner einen „moralisch Irrsinnigen" nennt. Im Gegenteil unablässig beobachtet, studiert, zerlegt er sein Selbst, sein Gewissen. Und er findet nur einen Grundzug darin, dem er sich völlig hingiebt und dem er mit der äußersten Entschlossenheit bis zum Ende treu bleibt: den Zug zur Auflehnung gegen alles, was Menschennatur im menschlichen Sinne heißt, gegen alles, was man menschlich nennt, gegen alles Erbarmen, gegen alle Liebe und damit freilich auch gegen alle Schwäche und Weichheit dieser Menschlichkeit. Er fühlt sich von der Natur in seinem mißbildeten Körper verkürzt, benachteiligt, verachtet.

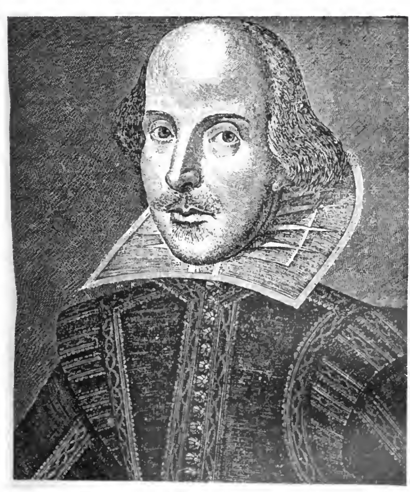
Nun gut, da er von ihr nicht geliebt wird, so liebt er sie denn auch nicht wieder. Aber dafür will er sie wenigstens beherrschen und zwar schonungslos, blutig bis zur Vernichtung beherrschen, er will der Tyrann der Schöpfung werden. In der Werbung um sein Weib, die schöne Königin Anna, deren erster Gemahl ihm zum Opfer fiel, an der Bahre ihres gleichfalls von ihm hingemordeten Vaters, in der Art, wie er trotz alledem dies Weib zu fesseln vermag, kommt diese dämonische Herrschkraft unvergleichlich wahr zum Ausdruck. „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?" höhnt der blutige Unhold, „ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?"

Wir sehen, wie das Böse in ihm ans Werk geht. Der Bürgerkrieg scheint beendet, Richards Haus, die Familie der Yorks, hat obgesiegt, sein Bruder Edward sitzt auf dem Throne und „hat dem grimmen Krieg gelehrt, in den Boudoirs der Damen behend zu hüpfen nach üppigem Gefallen einer Laute". Jetzt weiß er, Richard, der jüngere und warum der jüngere Bruder? — fragt er — jetzt „weiß er keine Lust die Zeit sich zu vertreiben" als sein eigentümliches Regiment anzutreten, die kaum beruhigten Gemüter ganz bewußt und willkürlich in Todfeindschaft zu verhetzen, falsche Gerüchte auszusprengen, den Mord in allen Formen gegen seine nächsten Verwandten zu dingen, bis ihm über Bergen von Bruder- und Freundesleichen die Herrschaft zufällt. Er betrachtet das wie seine Sendung in dieser Welt, das Böse in ihr zu wirken. Und in der That, ihm selber verborgen, aber über dem Ganzen der Handlung schwebend hat der Dichter die Empfindung rege zu erhalten gewußt, daß dieser Racheengel, diese Zuchtrute jenes ganzen entsetzlichen Geschlechts dies auch als seine Sendung betrachten dürfe. In diesem imponierenden Selbstbewußtsein, das in den Tiefen seiner Seele sich selbst belauscht und sich Dinge eingesteht, vor denen selbst der abgefeimteste Bösewicht scheu vorüberschleichen würde, darin liegt seine eigentümliche Größe, seine Riesennatur.

Shakespeares Richard III. hat für die deutsche Bühne noch darum ganz besondere Wichtigkeit, weil er Schillers tragische

Dichtung zuerst und nachhaltig angeregt hat. Noch als Student auf der soldatisch strengen Karlsschule seines Landesfürsten hat Schiller darnach sein wildes Erstlingswerk „Die Räuber“ entworfen, in der ausgesprochenen Absicht in der Darstellung des Bösen innerhalb der menschlichen Gesellschaft mit Shakespeare zu wetteifern. Hier macht sich ein dem Richard sprechend nachgebildeter, aber doch in seiner Weise wieder grundschlechter, viel kläglicherer Bösewicht „die Kanaille“ Franz in der niedrigsten Weise zum Herrn in seinem gräflichen Hause. Sein edles Opfer ist sein älterer Bruder Karl, der durch seine Ränke aus dem Hause getrieben und so zum Anführer einer Räuberbande wird. Auch hier scheint die Grundidee deutlich durch, daß alle Verwirrungen und Auswüchse im Geschicke des Einzelnen und der Gesellschaft schließlich auf menschliche Bosheit zurückgehen. Goethe drückt diese Erkenntnis so aus: „Was die Menschen Schicksal nennen, das sind im Grunde ihre bösen Streiche“, nämlich die sie einander spielen.

Allein nicht bloß in solchen äußersten Erscheinungen des schlechthin Bösen, sondern in allen möglichen Formen hat Shakespeare die Grundanschauung erschöpft und durchgeführt, daß das Menschengeschick nicht durch das blinde Walten äußerer Umstände, sondern durch die inneren Antriebe in ihrem Durcheinander und Zusammenwirken bestimmt wird. Zu diesem Zweck scheint Shakespeare, wie das Leben, dessen erklärendes Abbild er giebt, die äußeren Anstöße, die sogenannten Anlässe zu tragischem Schicksal nicht zufällig, nicht geringfügig genug wählen zu können. Schlechte Dichter hängen umgekehrt nichtige gleichgültige Schicksale an ungeheuerliche, Aufsehen machende, „neue“, d. h. modisch interessante Umstände. Ein entwendetes Schnupftuch bringt den edlen Mohrenfeldherrn von Venedig, Othello zum tötlichen Wüten gegen die Unschuld und Hingebung in Person an seiner Seite, die ihm trotz des Rassenhasses der Ihrigen als Gattin gefolgte Desdemona. Alte, wahrsagende Vetteln bringen mit blödem Zauberspuk den wackeren schottischen Großen Macbeth dazu, sich über die im Schlafe gemordete Majestät des rechtmäßigen Königs mit



Shakespeare

nach dem Stiche von Droeshut.

(Aus Hart, Geschichte der Weltlitteratur.)

Das hier wiedergegebene einzige authentische Porträt des Dichters zeigt ihn leider im Schauspielerkostüm mit einer Maskenperrücke, die über die ganze Stirne geht. Man ist daher gezwungen, sich diese nach dem Ansatz über den Augenbrauen und an den Schläfen zu vergegenwärtigen.

despotischer Wut die prophezeite Königskrone zu ertrotzen. Eine selbstgefällige Alterslaune bringt den gutmütigen König Lear nach seiner unvernünftigen und gegen sein bestes Kind ungerechten Abdankung in die Abhängigkeit von seinen undankbaren Töchtern. Das treibt ihn in Wahnsinn und Elend. Das berühmte Liebespaar mitten im Hasse ihrer Familien Romeo und Julia scheint förmlich erfinderisch darin, sich durch geringfügige Umstände von ihrer Vereinigung ab- und dem Tode in die Arme treiben zu lassen.

So könnte man alle Stücke Shakespeares als Belege anführen. Allein überall und eben besonders auffallend an den angeführten, weltberühmten Beispielen leuchtet um so schärfer und treuer die sonst im gewöhnlichen Leben tief verschleierte, zerstreute und durch die gesellschaftliche Lüge verfälschte innere Welt der seelischen Regungen, geheimen Antriebe und tiefsten Begründungen der Entschlüsse und Thaten hervor. Nicht der Eifersucht wegen des angeblich verschenkten Schnupftuches, sondern dem allgemeinen Mißtrauen gegen den Rassenhaß seiner Umgebung, am schärfsten vertreten gerade durch den Schurken Jago, dem er vertraut, fällt der hochherzige Mohr von Venedig mit dem liebsten, was er in der Welt hat, zum Opfer. Nicht die prophezeienden alten Vetteln, sondern der geheime, fieberhafte Ehrgeiz in seiner Brust, augenscheinlich gemacht in dem Weibe, das er sich gewählt hat und das ihm wie sein böser Engel zur Seite steht, der macht Macbeth zum schändlichen Königsmeuchelmörder und Tyrannen. An Lear rächt sich im schwachen grillenhaften Alter die Zügellosigkeit und Eitelkeit einer kernigen, aber durch das Leben nicht erzogenen Natur. Auf Romeo und Julie schließlich werden wir noch zurückkommen müssen, wenn wir das Menschengeschick in seine minder hohen und auffallenden Kreise zu verfolgen haben werden, wo uns dann im neueren bürgerlichen Schauspiel die Liebe als sein bevorzugtes Bewegungs- und Erregungsmittel entgegentreten wird. In unserem gegenwärtigen Gedankenkreise wollen wir mit demjenigen Shakespeareschen Tragödienhelden schließen, der seine tragische Weisheit und damit die der

neueren Bühne überhaupt wie in einem Auszuge in sich birgt, mit dem aus diesem Grunde mit Recht so viel erörterten Hamlet.

In dem tiefsinnigen Dänenprinzen hat Shakespeare eine uns bekannte bedeutsame Figur der antiken tragischen Bühne in seiner ganz selbständigen Weise wieder aufgegriffen: nämlich den vom Schicksal gezwungenen und dann von seinen Furien verfolgten Muttermörder Orestes. Allein welche gänzlich veränderte Gestalt nimmt er unter Shakespeares Händen auf der neueren Bühne an?! In Hamlet lebt die zur Gewißheit sich steigernde Vermutung, sein Oheim, der jetzige König, habe im geheimen Einverständnis mit seiner jetzigen Frau, Hamlets Mutter, seinen edlen Vater und ihren Gemahl, den vorigen König, aus dem Wege geräumt. Allein trotzdem ihn dies Geschick aus allen Geleisen seines Lebens reißt und dem Wahnsinn, den er am Hofe des Verbrechers vorschützt, fast wirklich in die Arme treibt, er bringt es gleichwohl nicht fertig, die ihm vom Schicksal gleichsam aufgezwungene Rachethat auszuführen. Er denkt und denkt und denkt. Er denkt unablässig über die Welt und sein Schicksal nach. Er zeiht sich der feigen Schwäche und gilt fälschlich als ihr krankhaftes Beispiel. Allein dem Schicksal gegenüber gerade bleibt er Herr. Er muß uns im Gegenteil als die schärfste Probe der modernen Unabhängigkeit vom Schicksalsglauben und insofern als der am meisten charakteristische, stärkste Gegensatz der neuen tragischen Bühne gegen die antike gelten. Hamlet fällt schließlich auch als tragisches Opfer der Bosheit, der fortgesetzten Falschheit des seine geheimen Gedanken erratenden Oheims. Durch eine wundersame Fügung, wie sie dieser geistigen Fassung des Menschengeschicks angemessen ist, fällt seine schuldige Mutter mit ihm, gerade bei dem Versuche ihm beizustehen. Die vielen Hiobsfragen, die Hamlet an die Rätsel des Lebens stellt und die in der furchtbaren Erörterung angesichts des Elends und des Unrechts der Welt „Sein oder Nichtsein?" gipfeln, sie werden durch seinen Tod nicht beantwortet. Doch in seinem Freunde Horatio weint ihm der beste Teil der Menschheit nach:

„Hier bricht ein edles Herz und Engelscharen singen dich zur Ruh!"

Über Mittel und Wege der neueren Bühne, den großen, auffallenden Beispielen tragischen Geschicks im Zusammenhang der Weltereignisse nachzugehen und sie auf diese Weise, wenngleich nicht zu rechtfertigen, so doch richtend zu verstehen, darüber wie über die eigentümliche Gattung der neueren tragischen Bühne, das geschichtliche Trauerspiel im besonderen, soll im nächsten Vortrage gehandelt werden.

V.

Das geschichtliche Trauerspiel, ein Vorrecht der Neuzeit vor dem antiken Theater.

Sein Bestreben die Rätsel menschlicher Geschicke und Charaktere aus den thatsächlichen Ereignissen der Weltgeschichte zu erklären und zu verstehen.

„Die Weltgeschichte ist das Weltgericht." Mit dieser großen Einsicht half sich Schiller in Stunden dumpfen Verzichts über jene Zweifel an der Weltgerechtigkeit hinweg, die uns das neuere Trauerspiel im Hamlet so erschütternd vorführt. Daß in der Lebensgeschichte des Einzelnen wie der Gesamtheit der Völker, ja schließlich der Menschheit Schuld und Sühne, Verdienst und Lohn in der Zeit aufeinander folge, daß schließlich im großen Gange der Ereignisse die Unbilden des Schicksals doch ausgeglichen werden, daß Unheil zum Segen, und Glück zum Fluche werde, daß das Böse sein eigener größter Feind sei und wie Goethe es ausdrückt „nur ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft" — alles das sind Erkenntnisse, zu denen das neuere Schauspiel vermöge des in ihm liegenden geistigen Grundzugs zur Erhebung über die Welt notwendig gedrängt wird. Ein Dichter, der auch sonst durch sein Naturell aus der Welt des Altertums herausfällt, drückt das in einem Verse aus, den die Münchener Akademie sich zum Wahlspruch erkoren hat:

„Felix qui poterit rerum cognoscere causas,
Ille metus omnes et inexorabile fatum —
Subjecit pedibus."

Glücklich dem es gelingt, der Dinge Gründe zu kennen,
Der bringt jegliche Furcht, ja das unerbittliche Schicksal
Selbst in seine Gewalt —

Zu der eindringlichen Vorführung dieser Erkenntnis bietet sich die thatsächlich überlieferte Geschichte der großen, auffallenden und umgestaltenden Begebenheiten der Weltbühne, die vornehmlich sogenannte „Weltgeschichte" von selbst dar.

Das neuere Schauspiel schöpft damit aus einer Quelle, die das altklassische noch gar nicht kannte. Das geschichtliche Schauspiel ist eine Kunstgattung, die die Alten nicht besaßen und nicht besitzen konnten. Eine Ausnahme einzig in ihrer Art, wie das Festspiel, das Äschylos zu dem unerhörten Siege über die persische Großmacht schrieb, ändert an dieser Thatsache nichts, bestätigt sie eher. Denn ein Zeitbild gilt uns nicht als geschichtliches Schauspiel. Festspiele zur Feier von Zeitereignissen, wie wir sie ja in den Befreiungskriegen und namentlich wieder im letzten großen deutschen Kriege viele erhielten, halten sich in unseren Zeitläuften am besten fern von der Vorführung der wirklichen Ereignisse und handelnden Personen. Es wirkt spektakelhaft und erinnert an das Wachsfigurenkabinett, wenn in unseren nüchternen Zeiten die lebenden Helden der Ereignisse, Fürsten, Minister, Heerführer, also damals etwa König Wilhelm und die deutschen Fürsten, Bismarck, Moltke, gleich nach ihren Thaten leibhaftig, womöglich vor ihnen selber im Zuschauerraum, auf die Bühne getreten wären. Das Festspiel ersetzt daher heute die wirkliche weltgeschichtliche Begebenheit durch umschreibende Andeutung, indem es sinnbildliche Gestalten, den Genius Deutschlands, Krieg, Frieden, Parteiung u. dgl., höchstens allgemeine Gestalten aus dem Volke, den Krieger, den Landmann u. s. w. die Weltbegebenheit erörtern läßt. Gar aufregende, die Welt in Spannung versetzende oder erschütternde Ereignisse, Sensationssachen: — wir nennen statt vieler in unserer Zeit etwa die Dreyfusangelegenheit — unmittelbar indem sie abrollen, auf die Bretter zu bringen, wie es geschehen ist, gilt uns oder sollte uns unter allen Umständen und in allen Formen als fauler Zauber und Marktschreierei gelten.

Der Stoff der geschichtlichen Schauspiele muß völlig hinter uns liegen. Er darf uns persönlich nichts mehr angehen. Die handelnden Personen müssen aus dem Leben, ja mehr: aus

jeder Einwirkung auf unser persönliches zeitliches Interesse ausgeschieden sein. Die Alten, denen Geschichte immer die Geschichtschreibung ihrer Zeit bedeutete, haben sicher aus diesem künstlerischen Grunde schon das geschichtliche Schauspiel verschmäht. Dagegen haben sie geschichtliche Ereignisse — immer ihrer Zeit — in erzählenden Gedichten wohl behandelt, zumal die Römer: so z. B. die Kriege mit der rivalisierenden Großmacht, mit Karthago, und die großen Parteikriege, die der Gründung des Kaisertums vorausgingen. Aber auf der Bühne wählten sie nur solche Stoffe, die gleichsam vor aller Geschichte liegen: die Ereignisse und Gestalten der dunkeln, mit ihrem Götterkultus verwobenen Sage.

Es scheint, als ob die Alten damit auch eine rein menschliche Rücksicht im Sinne der Erörterungen der letzten Vorlesung verbanden. Sie verlegten das furchtbare strenge Walten ihres unerbittlichen Schicksals wenigstens außerhalb der für die Zuschauer in Frage kommenden Zeit; in die graue Vorzeit, da noch Götter auf Erden wandelten und in das Leben und Treiben der Sterblichen sichtbar eingriffen. Damals durften wohl so ungeheure Dinge geschehen. Aber der Zuschauer durfte sich am Schlusse aufatmend sagen, daß ihm das nur eine Lehre sei; daß die Menschheit nunmehr so ganz Gräßliches nicht mehr zu befahren habe.

Aber die Alten konnten auch, wie wir hinzufügten, noch nicht gut ein geschichtliches Schauspiel haben. Das klassische Altertum steht am Anfange der Weltgeschichte. Es hat die Menschheit überhaupt erst gelehrt, die Weltbegebenheiten geschichtlich treu, wie sie verlaufen sind und nicht bloß poetisch, wie etwa die Bibel, als Sage und Legende aufzufassen und zu überliefern. Daher man mit Recht gesagt hat, mit der ersten Seite des griechischen Geschichtsschreibers Thukydides über den großen, griechischen Bürgerkrieg seiner Zeit beginne die Weltgeschichte. Das klassische Altertum hatte also in diesem Sinne noch nicht viel Geschichte. Es vertritt in diesem Sinne die Jugend der geschichtlichen Menschheit. Die Jugend hat auch noch nicht viel Erinnerungen. Sie hat noch keine Tiefe des

Gedächtnisses. Und so fehlt auch dem klassischen Altertum noch die geschichtliche Tiefe, die wir als soviel spätere Geschlechter besitzen.

Wie aber die Jugend die Kürze ihres Erinnerungsfeldes mit ihrer Einbildungskraft durch ein Reich des Wunders und der unbeschränkten Möglichkeit auszudehnen liebt und sich an Märchen und Abenteuergeschichten ergötzt, ebenso ersetzt das klassische Altertum was ihm an Tiefe des geschichtlichen Rückblicks abgeht durch die Fülle seiner Ursagen, Mythen genannt, durch mythische Geschichte. In dieser fand es jene zeitliche Tiefe, jene Entfernung von der Gegenwart, welche das hohe Schauspiel sich zur Bedingung macht, um künstlerisch zu wirken. Die antike Tragödie lebt und webt ausschließlich in den Wundern und übermenschlichen Erscheinungen, den Göttern, Helden und Abenteuern der Mythenwelt.

Wir sind nicht mehr so ausschließlich auf die mythischen Stoffe, auf die Ursage angewiesen in unseren Tragödien. Uns eröffnet sich auch hier der ungeheure Ausblick auf die Geschichte von Jahrtausenden: ganzer Völkerreihen, welche das seitdem fest begründete und fortgepflanzte geschichtliche Wissen überliefert. Ja, es läßt sich sogar bemerken, daß zunächst dadurch der Sinn für die mythischen Stoffe auf dem Theater der Neuzeit beeinträchtigt worden ist. Genau wie den Mann die Märchen und Indianergeschichten seiner Knabenzeit nicht mehr interessieren, sondern das, was sich wirklich in der Welt begeben hat und begiebt.

So sehen wir denn auf den beiden ersten selbständigen Bühnen der Neuzeit, der englischen und der spanischen, das geschichtliche Schauspiel alsbald mächtig einsetzen. In Shakespeares großartiger vollständiger Vorführung der erschütternden Ereignisse der englischen Geschichte in zehn Stücken, den berühmten „Königsdramen", sehen wir es seine ersten Muster aufstellen. Schiller bewunderte „die hohe Nemesis" (also in unserem Sinne die Vergeltung, die Ausgleichung von Schuld und Sühne), die durch diese Stücke schreitet. Ja, eben selbst jene antik-klassischen Sagenstoffe machen auf dem Theater

der Franzosen, das sie in seiner eitlen Sucht die Bühne der alten Griechen zu ersetzen, wieder aufnahm, ganz den Eindruck von Vorführungen aus der nationalen französischen Geschichte. Die antiken Helden und Heldinnen sind durchwegs zu französischen Großen des Hofes und der adligen Gesellschaft geworden und wurden auch demgemäß im französischen Kostüm, in Puderperrücken, mit Stoßdegen, Reifröcken u. s. w. dargestellt. So hat das geschichtliche Schauspiel jahrhundertelang die neuere Bühne beherrscht. „Haupt- und Staatsaktionen", d. h. Vorführungen wichtiger und merkwürdiger Begebenheiten der Weltgeschichte mit Kaisern, Königen, Sultanen, geraubten Prinzessinnen, Rittern, Reisigen, Spektakel, Mord und Totschlag waren in Deutschland in der langen Zeit der völligen Verwahrlosung seiner Bühne die hauptsächliche Lockspeise für das Publikum. Das Sagenhafte in den Stoffen tritt ganz zurück.

Auch Shakespeare hält, wo er ganz sagenhafte Stoffe und reine Zauber- und Feenabenteuer behandelt, immer beim Zuschauer das Bewußtsein aufrecht, daß wirkliche geschichtliche Begebenheiten mit thatsächlichen Personen der Vergangenheit, Fürsten europäischer Staaten, die Wunderwelt einschließen. So im „Sommernachtstraum", wo der ganze Elfenspuk der Märchenwelt mit Oberon und Titania, den Elfenfürsten, an der Spitze sich in die thatsächlichen gesellschaftlichen Kreise eines Herzogshofes im Süden verschlingt. So im „Sturm", wo der vertriebene Fürst eines italienischen Staates, Prospero, als ein der Magie, der geheimen Wissenschaften kundiger Gelehrter, sich auf einer einsamen Insel im Ozean einen Hofstaat dienstbarer Geister schafft. Die Thronräuber, sein Bruder mit den verräterischen Ministern und Hofleuten, kommen durch einen Sturm in seine Gewalt. Nun vermischt sich wieder durch das ganze Stück die wirkliche Welt der Staatsbegebenheiten mit den Wundern der Feenwelt. Shakespeare versteht es durch seine einzigartige Vereinigung dichterischer Kunst mit fast wissenschaftlich nüchterner Seelenkunde stets die Möglichkeit offen zu erhalten, daß diese Wunderwelt nur ein Spiel der erregten Ein-

bildungskraft der wirklichen handelnden Personen sei. So sind auch die höchst eindringlichen, schreckhaften Geistererscheinungen, die seine tragischen Helden, sei es als endliche Rächer, wie Richard III. und Macbeth, sei es als Mahner und Warner, wie seinen unglücklichen Hamlet heimsuchen, stets als Ausgeburten des Gewissens oder der Bedrängnis, als Sinnestäuschungen der erregten Einbildung zu denken. Die wirkliche geschichtliche Welt des Stückes, in der die handelnden Personen als wirkliche, uns völlig wesensgleiche Menschen wurzeln, wird dadurch nicht berührt.

So ist es aber eben in der mythischen Welt, die der alten Dichtung der Völker und eben auch noch vollständig der antiken Tragödie zu Grunde liegt, nicht. Diese Welt ist, wie schon ihre innige Verknüpfung mit dem alten Götterglauben, mit der Religion lehrt, eine überirdische, übernatürliche, übermenschliche Welt, keine geschichtliche. Sie liegt vor aller Geschichte, als noch die Götter auf Erden wandelten, oder wie das Volk es jetzt ausdrückt, als noch Wunder geschahen. Diese Wunder will die alte Dichtung, die alte Tragödie nicht etwa erklären und wahrscheinlich machen. Sondern im Gegenteil! Sie fußt auf ihnen, sie ist stolz darauf, sie schöpft aus ihnen ihre Existenzberechtigung als ein heiliges Werk.

Erst nach und nach, auf gelehrtem Wege, durch Vermittlung der verschiedenen Zweige der Altertumsforschung ist der Menschheit wieder das Verständnis für die Ursagenwelt aufgegangen. Seitdem haben denn auch, zu Ende des vorigen Jahrhunderts und in unserem Jahrhundert ansteigend, ihre Stoffe, die alten Mythen der Völker nach ihrem wahren Wesen und Gehalt, wieder breiten Raum auf den Bühnen gewonnen. Ja, man muß heute sagen, daß sie da endlich ihren Rivalen das geschichtliche Schauspiel lahm gelegt, wenn auch nicht gerade verdrängt haben. Dieser mythischen Stoffe hat sich nämlich mit dem größten Erfolge diejenige Kunst auf der Schaubühne bemächtigt, die in der Neuzeit einen ganz neuen Zweig auf ihr begründet hat, die Musik.

Die Musik hat eine ganz besondere Fähigkeit, durch lebhafte Entfesselung unserer Empfindungen und sanftes Ein-

wiegen unserer nüchternen Verstandesthätigkeit das Wunderbare auf der Bühne glaubhaft, ja greifbar zu machen. Wenn auf der Bühne z. B. jemand einschläft und Traumgestalten vor ihm aufsteigen, so würde uns das, so bar und bloß vorgeführt, einen unwahren, ja lächerlichen Eindruck machen. Sobald aber Musik die Scene begleitet, kommt es uns ganz natürlich vor. Vermöge dieser alles in den Reiz des Geheimnisses und den Duft des Wunderbaren hüllenden Kunst ist es dem neuen theatralischen Kunstzweig, der Oper, gelungen, dem redenden Schauspiel auf der Bühne sehr viel Boden abzugewinnen. In der Oper ist aber die Musik als selbständige Kunst so völlig Hauptsache, daß dagegen die dramatische, die Kunst der Schauspieldichtung, in den Hintergrund tritt. Das wird schon durch die nicht aufzuhebende Thatsache beleuchtet, daß man für gewöhnlich beim bloßen Anhören einer Oper (ohne im Textbuch im Dunkeln nachzulesen) die Worte gar nicht versteht — und meist auch gar nicht verstehen will. Denn man ist der Töne wegen ins Theater gegangen.

Das war im klassischen Altertum auch noch nicht so. Damals war die Musik noch in ihren Anfängen. Denn diese Kunst ist am spätesten unter den Künsten, wesentlich erst in der Neuzeit, ausgebildet worden. Im Altertum hatte die Musik noch nicht die die Worte verdeckende und verwirrende Vielstimmigkeit (Polyphonie). Sie war ferner zart und einfach und schmiegte sich ganz dem Worte ohne jede selbständige Begleitung an. Man konnte somit dem einzelnen Sänger und dem ganzen Chor in jedem Worte folgen. Die Musik war also im antiken Schauspiel nur ein gelegentliches Erhöhungs- und Unterstützungsmittel der Rede. In unserer Oper aber ist sie selbständige Kunst, die aus den Grenzen des Theaters und somit uns aus unserem Thema herausführt. Erwähnen mußten wir die Oper hier nur gerade wegen der Wirksamkeit, welche die Bilder und Gestalten in den Wundern der Ursagenwelt in ihr ausüben, und wegen der Konkurrenz, die sie in dieser Hinsicht auf seinem eigenen Gebiete, dem eigentlichen, dem redenden Schauspiel macht.

Dieses besitzt auch bei uns in Deutschland seinen klassischen, vornehmsten Vertreter in dem geschilderten, echten Ausdruck der modernen Tragödie, im geschichtlichen Trauerspiel. Hier besitzen wir neben den Perlen, die Goethes Jugenddichtung der heimatlichen Bühne geschenkt hat, die stolze Reihe dramatischer Meisterwerke, in denen Schiller auf der Höhe seiner Laufbahn dem deutschen Theater die festen Stützen seines klassischen Spielplans schuf. Alles Gute, was ihm seitdem zugefügt worden ist, zeigt sich mittelbar oder unmittelbar dadurch angeregt.

Die geschichtlichen Trauerspiele der deutschen Klassiker sind ganz besonders sprechende Belege für die geschilderte Aufgabe des geschichtlichen Schauspiels, großen, auffallenden Beispielen tragischen Geschickes im Zusammenhang der Weltereignisse nachzugehen, seine Rätsel aus dem Innern der Helden heraus zu lösen, seine Notwendigkeit, seine Sühne, sein Verdienst aus der Überschau der richtenden Nachwelt zu erweisen. Gerade jene Persönlichkeiten, deren „Charakterbild von der Parteien Gunst und Haß verwirrt in der Geschichte schwankt", wählt sich hier mit Vorliebe die Dichtung, die nicht wie die Geschichte nur die politischen Thatsachen reden läßt, sondern die eben das Innere der handelnden Personen enthüllen will; die „den Menschen in des Lebens Drang sieht" und nicht bloß den damals regierenden Fürsten, den damals kommandierenden Feldherrn, die damals einflußreichen Volksführer u. s. w.

Schon Goethe hat in den zwei großen und einflußreichen Werken, die er in dieser Richtung geschaffen hat, im 'Götz von Berlichingen' und im 'Egmont' es darauf angelegt, in der geschilderten Weise die Bühne zur weltgeschichtlichen Richterin, zum wahren Spiegel der Vergangenheit zu machen. Götz von Berlichingen ist jener Dreinschlager mit eiserner Faust in den verrotteten Reichszuständen der Reformationszeit; der geächtete ritterliche Führer der durch Verzweiflung zur Zügellosigkeit geführten süddeutschen aufständischen Bauernrotten. Der Dichter zeigt in ihm „den freien Rittersmann, der nur abhängt von Gott, seinem Kaiser und sich selbst", „den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden".

Auf seiner Burg wohnt Recht, Ehre, häusliche Zucht, Treue. An den damaligen Fürstenhöfen und gerade an den geistlichen (der bischöflichen Landesherren, Würzburg!) blüht die römische Rechtsverdrehung, Falschheit, Buhlerei, Treulosigkeit, Verrat. Und gleichwohl erhellt aus dem Ganzen (nach des Dichters eigenen Worten), „wie zwar in wüsten Zeiten der wohldenkende brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten und verehrten Oberhaupt (dem Kaiser) zweideutig, ja abtrünnig erscheint."

Graf Egmont, Prinz von Gaure, ist als blutiges Opfer des spanischen, katholischen Schreckensregiments in den reformierten Niederlanden unter dem fürchterlichen Herzog Alba (1568) eine historisch sehr bekannte Persönlichkeit. Während andere Führer der Niederländer, vor allem ihr späterer Regent Wilhelm von Oranien, durch rechtzeitige Entfernung einem gleichen Schicksal entgingen, verblieben Egmont und Graf Horn im Vertrauen auf ihre gerechte Sache in der Heimat und lieferten sich so selbst ihrem Henker in die Hände. Hier ist nun aus dem Temperament des historischen Egmont das herrliche Muster des vertrauensseligen, freudigen Helden geworden, als welcher der Liebhaber Klärchens (eines Bürgermädchens) jetzt allen vertraut ist. Dies lebenslustige, vornehm sinnliche Wesen, vereint mit dem Heldentum der großen Schlachten von St. Quentin und Gravelingen, hat offenbar Goethe für diesen Charakter entschieden, um daran den Gegensatz einer hellen, sonnigen, arglosen Natur gegen die im Dunkeln schleichende Tücke der falschen Welt zur Darstellung zu bringen. Egmont ist dagegen völlig wehrlos. Er hat die Seele eines guten, vertrauenden Kindes. Er besitzt keinen Schein von Diplomatie und schildert seinen Abscheu davor in kräftigen Worten. Mißtrauen ist „ein fremder Tropfen in seinem Blute". Alle Herzen fallen dem Liebenswürdigen zu, sogar der Sohn seines Todfeindes (Albas) wirft sich ihm zu Füßen. Daß es Mächte in der Welt giebt, die sich auch gegen dies Übermaß von Vertrauen in der menschlichen Natur erklären, muß er nun erfahren

und stampft wie ein Kind mit dem Fuße, als er sieht, daß es keine Rettung giebt.

Schiller vollends, der die Geschichte viel inniger als der mehr auf die Naturforschung gerichtete Goethe umfaßte, sie auch eine Zeitlang berufsmäßig als Universitätsprofessor vertrat: Schiller hat die leider so kurze Reise seines Lebens ausschließlich der großen Aufgabe des geschichtlichen Dramas in immer erneuten, immer reicheren und großartigeren Lösungen gewidmet. Er knüpft mit Vorliebe an solche politische Thatsachen, die der Geschichtsforschung völlig verhüllt oder durchaus rätselhaft blieben, sein höchst umfassendes, richtiges und klares Bild des inneren Getriebes der Welt. Er war stolz auf den Ausspruch des griechischen Philosophen, dessen Verdienste um das Theater wir würdigten, auf den Ausspruch des Aristoteles, daß die Dichtung „philosophischer", d. h. tiefer, im Grunde richtiger und wahrer sei, als die bloße nüchterne Geschichtsforschung. Er bewahrheitete ihn nicht bloß durch die lebensvolle Gestaltung der trockenen Daten der geschichtlichen Überlieferung, sondern vor allem durch die überzeugende Kraft und Wahrheit in der Rechtfertigung des Ganges der Ereignisse, die dem Geschichtsforscher dunkel, ja widerspruchsvoll erscheinen.

So befindet sich schon in den wilden, bitter, aber niemals ungerecht oder bestochen anklagenden Stücken seiner Jugend ein geschichtliches Trauerspiel, das diese Vorzüge noch wirr und ungeklärt, aber in ihrer Urwüchsigkeit um so verblüffender hervortreten läßt: die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Schiller hat sich selbst über die Schwierigkeit ausgesprochen, einen rein „politischen Helden" zum Vorwurf zu nehmen. Sein Auskunftsmittel ist, wie er sagt, „die kalte unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche wieder anzuknüpfen: den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln". Fiesko, der auf die Unzufriedenheit mit den Leitern der Republik sein eigenes Herzogtum begründen will, der überschlaue Staatsmann, der die Freiheit durch die Freiheit verrät, geht unter,

da er am Ziele zu sein glaubt; ein Opfer der starren, republikanischen Gesinnung (Verrina), die er als Mittel für seine Zwecke nützen zu können glaubte.

Wie entscheidend sich Schiller in der Wahl seiner geschichtlichen Stoffe aber gerade von dem Rätsel der Charaktere hat bestimmen lassen, das thun vor aller Augen die Helden kund, die im Mittelpunkt seiner großen Trauerspiele stehen: Das dunkle Geschick des unglücklichen, vom eigenen Vater, dem finsteren Inquisitionskönig Philipp II., beiseite geschafften Don Karlos, Infanten (Kronprinzen) von Spanien; Wallenstein, der Soldatenkönig des Deutschland verwüstenden dreißigjährigen Glaubenskrieges, der schließliche Empörer gegen den österreichischen Kaiser, welcher diesen Krieg dem Reiche auferlegt und nicht enden läßt; die verführerische schottische Königin Maria Stuart, die der hinterlistigen Politik ihrer kälteren, aber nicht besseren Nebenbuhlerin Elisabeth von England zum Opfer fällt; die zwischen der Heiligen und Hexe, zwischen Heldin und Schwindlerin schwankende Anführerin des von den Engländern bis zur Vernichtung bedrängten Frankreichs, Die Jungfrau von Orleans; der aus dem Hinterhalt schießende Held des schweizerischen Befreiungskampfes, Wilhelm Tell; die beiden merkwürdigen falschen Thronanwärter, der englische Warbeck und der russische Demetrius. Über dem Demetrius ist Schiller allzu früh hinweggestorben. Das Denkmal, welches Goethe ihrer erhabenen Freundschaft durch Vollendung dieses letzten Werkes Schillers setzen wollte, ist leider nicht zur Ausführung gelangt. Die heute auf den Bühnen heimische Demetriusbearbeitung von Laube schwächt den gewaltigen weltgeschichtlichen Gang des Stückes zu rührsamen Familienauftritten ab. Die riesigen Vorarbeiten zu diesem Drama und der vollständig fertige erste Akt mit der großartigen Vorführung des „polnischen Reichstags", den eine Stimme beschlußunfähig machen konnte, lassen ermessen, was das deutsche Theater noch von Schiller erwarten konnte. Ebenso wie der Charakter dieses seines letzten Helden, der seine zweideutige Rolle im besten Glauben durchführt, über die Auffassung auch der übrigen besonders belehrt.

Man darf sagen, daß alle die genannten geschichtlichen Helden und Heldinnen erst durch Schiller von der deutschen Bühne her zu ihrem geschichtlichen Recht gelangt sind. Hat er im Don Karlos doch sogar den Versuch gemacht, den Don Philipp selbst, diesen welthistorischen Tyrannen, in Auseinandersetzung mit den Idealen der „Gedankenfreiheit“ zu bringen. Wallenstein, diese unheimliche Gestalt aus Deutschlands dunkler Schreckenszeit, „der Schöpfer kühner Heere, des Lagers Abgott und der Länder Geißel, die Stütze und der Schrecken seines Kaisers“ erhielt durch ihn jene nachdenkliche Bedeutung für die Geheimnisse menschlicher und göttlicher Ordnung auf der großen Weltbühne; jene wundersame Erklärung seines politischen und militärischen Verhaltens durch seinen unerschütterlichen Glauben an die Sterne; endlich jene versöhnliche Beleuchtung seines Verrats an der spanisch-österreichischen Monarchie durch die Richtung auf des Deutschen Reiches Unabhängigkeit, die heute nachträglich die strenge Geschichtsforschung bestätigt.

So ist auch Maria Stuart, die mit ihren Reizen den politischen Mörder ihres Gemahls und noch manchen nach ihm beglückte, durch Schiller „besser als ihr Ruf“ geworden. „Sie hat menschlich, jugendlich gefehlt, den falschen Schein hat sie verschmäht im königlichen Freimut“. Diesen „falschen Schein“ eben stellt ihr Schiller in ihrer sie richtenden Verdrängerin, der englischen Elisabeth, gegenüber. Die große Szene der Begegnung der beiden Königinnen im Park von Fotheringhay ist durch Schillers Drama zu einem der bekanntesten geschichtlichen Bilder geworden. Die Majestät ist bei der gefangenen Maria Stuart, der unglücklichen, im gerechten Stolze aufflammenden Bittstellerin, nicht bei der „listigen Gauklerin“, die eine Gerechtigkeitskomödie zur Beseitigung der schönen Nebenbuhlerin aufführt.

Ganz besonders auffallend und nach Schiller durch die betreffenden fremden Nationen zur patriotischen Glaubenssache erhoben ist des deutschen Dichters Ehrenrettung der französischen und schweizerischen Nationalhelden: der Jungfrau

von Orleans und des Wilhelm Tell. In dem von der Kirche als Hexe verbrannten Mädchen von Orleans, welches die Dichter des eigenen Volkes (Voltaire) in schmutzigen Zoten zur lächerlichen Figur erniedrigt hatten, wußte er die schwärmerische Heldin mit dem Kindergemüt und dem reinen Kinderglauben wieder herzustellen. Von deutschen Bühnen ist Jeanne d'Arcs Heldenruhm in ihr eigenes Vaterland, ja in allerneuester Zeit ihr Heiligenbild in den katholischen Kalender gedrungen. Einem deutschen, ketzerischen Dichter also verdanken es die Franzosen, daß sie jetzt eine nationale Kampfheilige haben, der sie mit Vorliebe an der deutschen Grenze Denkmäler setzen.

Begeistert dankten es endlich von Anfang an die Schweizer „dem Sänger Tells", daß er ihnen aus den verschwommenen Umrissen ihrer alten Chroniken die greifbare und so begreifliche Gestalt ihres Vormanns im Unabhängigkeitskampfe des Freistaats geschaffen hat. Eine goldene Inschrift auf einem freistehenden Felsen im Vierwaldstätter See zwischen den vier ältesten Kantonen kündigt es der Nachwelt.

Tell erscheint gleichsam als der rächende Arm eines ganzen Volkes, als Schützer von Weib und Kindern gegen den fürchterlichen österreichischen Landvogt, der im herrischen Übermute ihm den Apfel vom Kopfe des eigenen Kindes herunterzuschießen zwang. „Wer sich des Kindes Haupt zum Ziel setzte — der kann auch treffen in das Herz des Feindes". Als das Stück auf den Bühnen erschien, im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, herrschten Napoleons Generäle als Vögte in den deutschen Landen. Überall wirkte das Stück unter dieser Auffassung. Es war wie ein Zeitereignis und — den Fremden unverdächtig — erneute sich der schweizerische Rütlibund zur Wiedererlangung der Freiheit bei jeder Aufführung als ein deutscher Bund. „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht. — Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden, — wenn unerträglich wird die Last, greift er — hinauf getrosten Mutes in den Himmel — und holt herunter seine ewigen Rechte, die droben hangen unveräußerlich — und unzerbrechlich wie die Sterne selbst. — Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,



Schiller

nach dem Bildnis von Graff. (Nach Vogel, Anton Graff.)


REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY

wo Mensch dem Menschen gegenübersteht ... der Güter höchstes dürfen wir verteidigen — gegen Gewalt. Wir stehn vor unser Land, — wir stehn vor unsere Weiber, unsere Kinder." Daß Schiller im Tell den Adel (im Junker Rudenz und seiner freigesinnten Braut) mit in die Volksbewegung hineinzog, erscheint gleichfalls bedeutsam für die heimatlichen Zustände in der Folgezeit, die endlich ein freies und einiges Deutschland heraufführen halfen. Der Tell bildet die Krone von Schillers Volkstümlichkeit. Er ward der Sänger des Vaterlandes im Augenblick, wo es desselben am höchsten bedurfte. Alle Freiheits- und politischen Dichter der Folgezeit sind nur der bunte Wiederschein der einen strahlenden Sonne, die vor dem Tage der Freiheit sich dem Untergange zuneigte.

In dem besonderen Hinblick rein auf die Schauspieldichtung ist uns der Tell wichtig, als ein Stück, in dem gleichsam das ganze Volk, die Nation, als Held auftritt. Tell ist nur der dramatische Mittelpunkt der ganzen, in ihren Ständen und Charakteren treffend und erschöpfend vorgeführten Volksgemeinde. Seine ganze Rolle, seine rächende That gegen den unangreifbaren Gewalthaber, die für sein Privatinteresse ausgeführt als Meuchelmord wirken würde, wirkt aus diesem Gesichtspunkt rein und erhebend. Wir besitzen ein ähnlich geartetes Stück in unserer großen Litteratur. Es ist das vorzüglichste der vielen unter seinem Einfluß entstandenen Massenstücke, das ihm auch zeitlich und ursächlich — als Erzeugnis der Napoleonischen Zeit — am nächsten steht: Die Hermannsschlacht des unglücklichen märkischen Dichters Heinrich v. Kleist. Es betrifft natürlich die große erfolgreiche Unabhängigkeitsschlacht der alten Germanen unter dem Cheruskerfürsten Hermann (Arminius) gegen die Römischen Legionen unter Quintilius Varus im Teutoburger Walde, die der römischen Weltherrschaft in ihrer Ausdehnung auf Deutschland Stillstand gebot. Hier führt der einzelne, kleine Fürst Hermann, indem er der römischen Übermacht endlich erfolgreich eine Falle stellt, eine ganz ähnliche Rolle durch als Sammelpunkt der uneinigen Deutschen, wie der Tell im Chore der schweizerischen Eid-

genossen. Auch seine zweideutige That wird menschlich berechtigt, ja gefordert durch den steten Hinblick auf das Ganze, das hinter ihm steht.

Das ist also die große Kunst des geschichtlichen Schauspiels gegenüber den rein politischen und militärischen Erwägungen der Geschichte, die uns oft so unbefriedigt lassen: die innere, menschliche Berechtigung zur Geltung zu bringen. Die Geschichte dient dem Dichter nur als das erhöhte, allen sichtbare Gerüst, auf dem an weltbekannten Ereignissen die ewigen Fragen des Geistes und Herzens, durchaus keine politischen oder dergleichen Abhandlungen zum Austrag kommen. Das unterscheidet z. B. Schillers geschichtliche Schauspiele von dem Schwalle seiner Nachahmungen, die einfach mit ihren Erinnerungen und Auszügen aus Geschichtswerken, mit lärmenden Volksauftritten, tönenden Reden oder Kraftworten, Liebesgeschichten und rührsame Familienbilder ausstaffieren.

Nur wenige unter seinen Nachfolgern sind es wert, neben Schiller gerade im geschichtlichen Schauspiel genannt zu werden. Heinrich v. Kleist ist bereits erwähnt. Sein 'Prinz Friedrich von Homburg' ist ein ganz hervorragendes Beispiel der dichterischen Erklärung und Vertiefung des weltgeschichtlichen Vorgangs. Ein junger Verwandter des großen Kurfürsten von Brandenburg hilft durch einen Angriff gegen das ausdrückliche Verbot des Oberbefehlshabers die Entscheidungsschlacht gewinnen. Der Kurfürst befiehlt als unerschütterlicher Richter seine kriegsrechtliche Aburteilung. Der Dichter entwirrt durch ihre Bloßlegung die unlösbar scheinenden Fäden seines Geschicks und läßt uns teilnehmen an der atemlosen Erwartung des günstigen Ausgangs.

„Im Abstande von Goethe und Schiller, aber dann doch als der nächste neben ihnen", steht, wie er es bescheiden-stolz selbst bezeichnet hat, der Wiener Franz Grillparzer. Er hat auf verschiedenen Gebieten immer nur das höchste Ziel des Theaters mit den reinsten Mitteln erstrebt. Seine Trauerspiele „König Ottokars Glück und Ende" und „Ein treuer Diener seines Herrn" sind Perlen des geschicht-

lichen Dramas. In dem mächtigen Böhmenkönig Ottokar, der in der „kaiserlosen, der schrecklichen Zeit" Deutschlands im sogenannten Interregnum (1254—1273) seinem schrankenlosen Ehrgeiz die Zügel schießen läßt, hat er ein Beispiel aufgestellt, wohin rein politische Berechnung ohne Berücksichtigung der Gebote des Herzens und der Vernunft den Menschen auch auf dem Throne führt. Von seiner bloß aus Staatsinteresse gewählten Gemahlin schmählich verlassen, endet Ottokar kläglich; gebrochen in seiner Macht durch den schlichten, redlichen Sinn eines von ihm vornehm übersehenen Grafen, der als Rudolf von Habsburg die deutsche Kaiserkrone neu zu Ehren bringt und die österreichische Monarchie begründet. Der ursprüngliche Titel des Trauerspiels „Eines Gewaltigen Glück und Ende" verrät den Bezug des Dichters auf das damals eben zum Abschluß gelangte Geschick des großen Napoleon. Seiner österreichischen Heimat hat der deutsche Dichter darin ferner einen unvergänglichen Spiegel alles Guten und Berechtigten in ihrem Ursprung, ihren Überlieferungen und Ansprüchen hinterlassen.

Der „treue Diener seines Herrn" ist der edle Stellvertreter des Königs Andreas von Ungarn, Bancbanus. Durch dessen Gemahlin und ihren übermütigen Bruder auf das Äußerste herausgefordert, in seiner Ehre gekränkt und seines Liebsten beraubt, führt Bancban die einmal übernommene Pflicht des unparteiischen, allen gerechten Staatsvertreters mit eisernem Ansichhalten durch. Ja mit äußerster Anspannung und Lebensgefahr rettet er im Aufruhr dem Könige sein Liebstes, seinen Sohn. In der vom Dichter gezeichneten anspruchslosen Kerngestalt gewinnt der fast abenteuerlich romanhaft oder knechtisch würdelos berührende geschichtliche Charakter das vollste, sprechende Leben und die reinste, edelste Würde. So soll des Dichters Kunst die schattenhaft verschwebenden Erscheinungen der Weltgeschichte „den Augen und den Herzen menschlich näher bringen".

Im nächsten Vortrag wollen wir sie in die minder hohen, dafür aber um so allgemeiner interessanten Kreise des gewöhnlichen Lebens begleiten.

VI.

Das bürgerliche Trauerspiel („Gesellschaftsstück“).

Seine Einführung auf die tragische Bühne; seine Grundlagen und seine ausschließliche Bevorzugung in der neuesten Zeit. Seine Nachteile in der tragischen Auffassung alltäglicher Schicksale.

Wir haben die Vorführung des Menschenschicksals auf den Brettern, die die Welt bedeuten, bislang nur auf das Außerordentliche, das Ungewöhnliche und Ungemeine eingeschränkt gesehen. Auf dem Theater sind die hohen Herrschaften eingebürgert. Der alte volkstümliche Ausdruck „Theaterprinz“ und „Theaterprinzessin“ besagt es gleich, daß in der Welt des Scheines, die das Theater vorführt, der auffallende, glänzende Schein eine ganz besondere Bedeutung beansprucht. Dies gilt für die ganze Theatergeschichte. Allezeit und bei allen Völkern hat die klassische Weise der Griechen, gerade an dem Geschick der Großen und Mächtigen dieser Erde die Gewalt des Schicksals zu zeigen, das Theater bestimmt.

Wir haben ja auch gesehen, worin die innere Berechtigung davon liegt. Je höher auf der gesellschaftlichen Stufenleiter der Mensch steht, desto jäher, erschütternder, aber auch desto auffallender, desto weiter hin sichtbar ist sein Fall.

Daß aber das Schicksal sich mit Vorliebe die Großen und Mächtigen, die glänzenden Höhen der Menschheit, zur Vollstreckung seiner seltsamsten und erschütternsten Fügungen aussucht, das ist keine Lehre des Theaters, kein bloßer Schein der Welt. Das ist eine furchtbare Wahrheit in der Welt selbst,

von der wir alljährlich die stärksten Proben erleben, und die allzeit dem Neide und der Unzufriedenheit der Niedriggestellten mit ihrem Lose entgegengesetzt worden ist.

„Mit der furchtbaren Stärke gerüstet,
Führen sie aus, was dem Herzen gelüstet,
Füllen die Erde mit mächtigem Schall.
Aber hinter den großen Höhen
Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall."

„Darum lieb' ich mir niedrig zu stehen — mich bescheidend in meiner Schwäche . . ." Die großen Glückslose der Mächtigen „kommen und gehen, — Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen" so singt der weltrichtende Chor nicht für die Menschen auf dem Theater, sondern für die Menschen da unten, daß sie das Schauspiel auch beachten und bedenken mögen, was daran kein bloßer Schein, sondern alle berührende Wahrheit ist.

Die Dichtung auf der Bühne will ein Bild des Lebens in wenigen Stunden stark und tief einprägen. Da würde sie in diesem tiefen und starken Sinn wenig ausrichten, wenn sie das Leben wählte, was jedermann alle Stunden des Tages umgiebt. Sondern ein so gefügtes Bild des Lebens will sie vorführen, daß darin unser ganzer Anteil am Leben und alle seine Fragen und Rätsel aufgeregt werden. Wir wissen also, daß wir es hier mit einem kunstmäßigen Scheine zu thun haben, und wundern uns gar nicht darüber, daß die Leute auf der Bühne eine ganz eigene Sprache in regelmäßigen Tonfällen, in Versen, in Reimen, sprechen, ja daß sie in der Oper gar singen. Nur auf das was sie erleben, kommt es ja hier an. Und dazu eignet sich dann das Seltene, Auffallende, das was auf den Höhen der Menschheit sich ereignet, zunächst und vornehmlich.

Nun ist aber eine für die Dichtung, für die Künste überhaupt im ganzen nicht eben günstige, stetig ansteigende Richtung in der Entwicklung der menschlichen Verhältnisse, die starken, äußeren Unterschiede des Lebens und Auftretens der Gesellschaft immer mehr zu verwischen. Schon der Umstand, daß in der Neuzeit die selbständigen, in ihrem Umkreise allein allbekannten und Ausschlag gebenden Herrscher- und Adelsgeschlechter immer

mehr zusammenschmelzen, hat ihr altes Vorrecht auf der tragischen Bühne nach und nach verkürzen müssen. Der neue Adel, die Inhaber der neuen Grundbesitz- und Geldmächte, die sich in den neueren Zeiten ansteigend zwischen sie und an ihre Stelle schieben, sind nicht mehr imstande sich so fest auf Jahrhunderte hin in Geschlechtern festzusetzen wie früher. Sie wechseln sehr rasch und machen immer neuen Erscheinungen Platz. Ausnahmen bestätigen die Regel. Der frühere Gemeinplatz, daß die Tragödie nur „hohe Persönlichkeiten" im feudalen Sinne gebrauchen könne im Gegensatz zu den „niedrigen Personen", den breiten Gesellschaftsschichten des Lustspiels, der Posse, dieser Grundsatz der Bühne beginnt im Verlaufe der Neuzeit immer mehr eingeschränkt zu werden. Die politische Erhebung des Bürgertums im vorigen Jahrhundert, die zur großen französischen Revolution und ihren Folgen führte, ward den Litteraten ein Vorwand, um auch auf der tragischen Bühne mit der alten Überlieferung als einem „feudalen" (adelsstolzen) Vorurteil zu brechen. Das sogenannte „bürgerliche Trauerspiel" wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehr geräuschvoll als eine wichtige Neuerung auf dem Theater eingeführt.

Diese Bewegung hat gerade in der deutschen Litteratur, die damals mit Lessing in ihr glänzendstes Zeitalter trat, merkliche Spuren hinterlassen. Unsere großen Klassiker haben, soweit sie für die Bühne thätig waren, zu ihr gerade im damaligen Anfang ihrer Wirksamkeit beigesteuert, ohne ihr jedoch ausschließliche Berechtigung zuzusprechen. Dies so wenig, daß Lessing sowohl als besonders nachhaltig Goethe und Schiller sich ebenso entschieden vom bürgerlichen Schauspiel abwandten, als es von nun an bald nur noch die Tageskost der bürgerlichen Unternehmerbühne wurde. Sie fuhren fort, das „große, gewaltige Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", wieder da zu suchen, wo es allzeit die Dichter gesucht haben: also in seltenen, außergewöhnlichen Lagen, bei außerordentlichen Menschen, und nicht bei „den Pfarrern, Kommerzienräten, Fähnrichen, Sekretärs oder Husarenmajors".

Das ausschließlich bürgerliche Schau- und Rührstück hätte der geräuschvollen Begutachtung durch die Litteraten ebensowenig bedurft, als etwa heute die ähnliche Einführung der Fabrikarbeiter als Beherrscher der Bühne in der Zeit des Fortschreitens der Demokratie zur Sozialdemokratie. Das Bestreben, die gewöhnlichen Tagesinteressen des breiten, zahlenden Publikums auf der heutigen Bühne die Unterhaltung bestreiten zu lassen, geht vielmehr einfach aus den immer nüchterner, eintöniger, äußerlich ausgeglichener werdenden Verhältnissen der Neuzeit hervor. Früher war der Erdball nur zum kleinsten Teile bekannt, zu noch kleineren Strecken kultiviert. Die Welt war voller Wunder, Farben, Seltsamkeiten, sichtbaren Schrecken und Gefahren und demgemäß voll von außergewöhnlichen Schicksalen. Bei der Schwierigkeit und Langsamkeit des Reiseverkehrs begann schon hinter den nächsten blauen Bergen für jedermann das Reich des Fremden, Unbekannten, Nichtvorherzusehenden. Sitten, Trachten, Bauten, Einrichtungen änderten sich mit jeder neuen Stadt. Die Wildnis, der Wald, die Heide mit ihren Bewohnern, wilden Tieren und vogelfreien Menschen, dehnten sich dazwischen aus. Auf festen Schlössern, einsamen wüsten Inseln schmachteten Entführte, Aufgehobene, Ausgesetzte. Die Freistatt der Tempel, später der Klöster und Einsiedlerzellen barg Abgründe der Tücke und Übermacht des Schicksals.

Die Glückswechsel waren häufiger, jäher, vor allen Dingen auffallender. Wenn heute einer glücklich an der Börse spekuliert, ist er morgen derselbe Herr Müller oder Meier, der er heute gewesen. Wenn früher einer in fernen Weltteilen das Glück bezwang, wenn er in Kriegsdiensten umhergeworfen die Leiter der Macht erstieg, wenn in den Wirrnissen der immer unsicheren Verhältnisse sich die gesellschaftlichen Lagen verschoben und umkehrten, Könige zu Bettlern und neue Geschlechter zu Königen wurden, dann hatten diese Menschen etwas erlebt.

Wir wollen damit keineswegs sagen, daß in unseren Zeiten das Schicksal seine allen fühlbare Gewalt aufgegeben oder auch nur eingeschränkt habe. Ganz im Gegenteil. Es wirkt auf die Betroffenen vielleicht um so stärker, heftiger, aufreibender,

als es weniger greifbar, kleinlicher und verwickelter auftritt. Der vom Schicksal hart Betroffene hat heute meist nicht einmal mehr den schmerzlichen Entgelt, sich als Held im Lebenskampfe zu fühlen, Unerhörtes zu wagen, den Weg der Rache zu betreten. In unseren ebenen, gleichförmigen, nüchternen bürgerlichen Verhältnissen ist alles Entscheidende gleichsam unsichtbar, zu einem Zettel Papier geworden. Alles geht seinen festen, kaum durch zahllose Volkshaufen, geschweige denn durch den Einzelnen zu durchbrechenden Gang. Die Wege zur Selbsthilfe, Verfolgung und Rache sind verstopft oder sie sind wieder so verschlungen, fein und damit so weitläufig und unübersehbar geworden, daß sie gleichfalls als unsichtbar gelten können. Schicksalsentscheidungen hängen heute ab von der Vergebung einer Stelle, von der Erlangung eines Amts, vom Erfolg einer Spekulation, einer Erfindung, einer geschäftlichen Unternehmung u. dergl., von der Beachtung einer Schrift, .eines Knnstwerks, d. h. von so gut wie unsichtbaren Gewalten.

Selbst das Mittel, durch das bis in die neueste Zeit hinein das Schicksal am sinnfälligsten durch die Kraft des Menschen als sichtbare, greifbare Persönlichkeit zu wirken pflegte, selbst das Kriegswesen hat sich diesem Zuge zur Verflüchtigung, zur Ungreifbarmachung der entscheidenden Kräfte nicht entziehen können. Die Entfaltung von Heeresmassen, ihre Verproviantierung und denkbar günstige Ausrüstung sind so ausschließlich in den Vordergrund gerückt, daß dagegen das alte Heldentum der Schlachten mit seiner Fülle poetischer Züge ganz zurücktritt. Schon der große Napoleon wies in seiner langen Unterredung mit dem von ihm höchst verehrten Goethe darauf hin, daß heute die Politik das Schicksal mache. Wir in unserer Zeit können dies schon dahin abändern, daß wir sogar sagen müssen: die Kurse machen das Schicksal. Denn in einer ganz anderen, verwickelteren, übermächtigen Weise, von der früheren völlig verschieden, ist das Geld heute Beherrscher der Welt. War früher das gleißende Gold in schillernden Gestalten der sichtbare Abgott der Welt, so ist heute in einem verwickelten System wechselnder Werte das Kapital, der Geldbegriff, zum lautlos jeden

Widerstand brechenden, unsichtbaren Tyrannen der Welt geworden.

In dem gleichen Maße, wie die Mächte des Schicksals, sind denn auch die Gewalten des Bösen immer ungreifbarer geworden. In diesem Sinne sagt ihr Vertreter im Goetheschen Faust Mephistopheles: „Ja die Kultur, die alle Welt beleckt — hat auf den Teufel sich erstreckt . . du nennst mich Herr Baron, so ist die Sache gut.“ In diesem „tintenkleckſenden Säkulum“ kann der Edle durch die Bosheit unter die Räuber gedrängt werden, wie bei Schiller. Und sein Pappenheimscher Reiter im dreißigjährigen Kriege darf singen: „Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist, es giebt nur Herren und Knechte, die Falschheit herrschet, die Hinterlist bei dem feigen Menschengeschlechte!“ Immer seltener, flüchtiger, unbedeutender werden die Momente, in denen im öffentlichen Leben sich die Menschen als Menschen gegenübertreten. Und dann bindet sie jene Macht, welche die Welt an die Stelle der Moral gesetzt hat, der Anstand, die Schicklichkeit, die „konventionelle Lüge“. Alles Entscheidende, und damit auch die Triebkräfte des Bösen, des Unrechts, gehen durch ein schier unendliches und kaum zu entwirrendes Netz von trockenen, allgemeingültigen mechanischen Einrichtungen, durch die Bureaus, die grünen Tische, die Kassen auf den zahllosen geräuschlosen Wegen, auf denen das Wohl und Wehe des modernen bürgerlichen Lebens sich entscheidet.

Da können dann sehr viele und sehr verschiedenartige krumme Wege eingeschlagen werden, ohne daß an ihrem Abschluß die Bösen gerade als die Bösen dastehen und ihre Opfer als die Geschädigten. Ja das gerade Gegenteil kann eintreten. Denn der Erfolg entscheidet in einer so undurchsichtigen, verwickelten Welt alles. Verfehlen die Bösen nicht, wie es ihnen denn nie bequemer gemacht worden ist, den Mantel der bürgerlichen Ehrbarkeit oder je nach Lage und Bedürfnis des kirchlichen oder staatlichen, zünftigen oder demokratischen oder sozialistischen Eifers umzuhängen, so werden sie oft genug Gelegenheit haben, ein langes, ehrenreiches Leben hindurch an den stummen Opfern ihrer „Klugheit“ kaltlächelnd vorüber-

zufahren. Nicht gerade die offenen greifbaren Verbrechen, Raub, Mord, Schändung und dergl. sind es, an denen sich in der modernen Welt die Kräfte des Bösen in ihrer ganzen, vornehmlich ihrer schicksalbestimmenden Gewalt bewähren.

Mit diesen bloßen Thatsachen, ohne jede Zuhilfenahme der Litteratenweisheit ist das moderne Unternehmertheater mit seiner ansteigenden und heute ausschließlichen Pflege des bürgerlichen Schauspiels erklärt. Die großen dichterischen Gestaltungen des Schicksals sind allezeit nur für die wenigen feiner, tiefer und lebhafter Empfindenden in allen Ständen gewesen. Sie setzen aber auch Sammlung, Hingabe und eine gewisse materielle Bedürfnislosigkeit beim Hörer voraus. Der Hörer darf nicht immer bloß sich selbst und seine Interessen auf der Bühne finden wollen. Wie können sie nun in einer immer nüchterner, phantasieloser und dabei immer verwickelter, schwieriger, unruhiger werdenden Welt gerade auf das zahlende Publikum wirken, das für sein Geld bloß sein Unterhaltungsbedürfnis decken will? Man denke sich das altgriechische Theater als unterstützungsbedürftige, Millionen verschlingende Hofbühne oder das Shakespearesche als modernes verdiensthungriges Tantièmentheater — und seine Dichter sind auch für die damalige Zeit stark in Frage gestellt. Man muß es einfach als Thatsache hinnehmen, so ungern es das moderne selbstherrliche Bürgertum hören mag, daß ohne die Hofbühnen und ihre von den Fürsten oft mit großen Opfern erhaltene größere Unabhängigkeit vom zahlenden Publikum, das neuere klassische Theater gar nicht oder sehr beschränkt denkbar wäre. Heute ist jedenfalls seine Pflege ausschließlich auf sie angewiesen.

Das durchschnittliche Gesellschaftsstück der modernen Welt hat schon Shakespeare von seiner Bühne vertrieben. Es hat dem klassischen Drama der Franzosen bald ausschließliche und endlich vernichtende Konkurrenz gemacht. Es hat das deutsche klassische Drama kaum und mit Mühe aufkommen lassen. Die geschilderte Welt des „modernen“, alle Klassen umfassenden Gesellschaftsstückes, das nur nach seiner Herkunft und litteraturgeschichtlichen Unterscheidung noch das bürgerliche zu nennen

ist, erklärt nun völlig die Art seiner Ausgestaltung durch die modernen, zumal die rein handwerksmäßigen Bühnenschriftsteller.

Das häusliche Leben, die kleine Welt der Familie mit ihren täglichen Sorgen und Hoffnungen, Zerwürfnissen und Versöhnungen wird wesentlich der Rahmen sein, in den sie ihre dramatischen Vorwürfe einspannen. Und diese selbst, die Schicksale, die sie vorführen, werden sich nie allzuweit über diesen Rahmen hinauswagen, da sie nur in ihm seiner Wirkungen auf die allgemeine Zuhörerschaft sicher sind. Nur in seinen vier Pfählen giebt sich der Bürger der modernen Welt noch etwa so wie er ist und nur hier ist er noch allen leicht und sicher verständlich. Darüber hinaus beginnt sofort das Reich der bloßen gesellschaftlichen Formen, die uninteressant, oder der nüchternen Berufs- und Facharbeiten, die noch dazu den meisten völlig unverständlich sind. Man muß so schon genug leeres Gesellschaftstreiben und trockene, nur den jeweiligen Fachkreisen geläufige Erörterungen hauptsächlich aus dem Bank- und Börsengeschäft, der Industrie und der Gerichtsbarkeit in diesen Gesellschaftsstücken mit in den Kauf nehmen.

Denn Vermögen und äußere (bürgerliche) Ehre, das sind die großen Angelpunkte, um die sich im gewöhnlichen Leben und so denn auch in diesen Stücken alles dreht. Schuldenmacher, Spieler, in neuerer Zeit Spekulanten, die ihre Familie an den Bettelstab bringen; falsche Anklagen, Verdächtigungen, Intriguen, früher gern von den verderbten kleinen Fürstenhöfen, heute von den politischen Parteien ausgehend; schließlich gesellschaftliche Skandale aller Art: das sind die Helden und Schicksale der modernen tragischen Tagesbühne.

Da werden denn die geheimen Auftritte belauscht; die Hintertreppen und Hinterthüren erschlossen, durch die das Geschick in der modernen, maschinenmäßig geregelten Welt doch nach wie vor seine dramatischen Fäden anzuspinnen versteht. Da giebt es keine verschlossene Thür, keinen noch so finsteren oder unzugänglichen Winkel für die geschäftige Einbildungskraft der diesen Fäden nachgehenden Dramatiker, die jetzt mit eben

solcher Vorliebe nach unten, zu Bettlern und Vagabunden hinabsteigen, wie sie früher zu Königen und Helden hinaufgestiegen sind.

In allerneuester Zeit sind, wie schon berührt, dem öffentlichen Interesse nachgehend, die Bühnen natürlich auch den Fabrik- und ländlichen Arbeitern, ihren Lebensverhältnissen mit der steten dramatischen Spitze der Lohnerhöhungsforderungen und Streikes, besonders gern auf der Spur. Der Geschmack gerade eines übersatten, gelangweilten Publikums von Reichen an dem Hunger und Elend in diesen Stücken, die sich doch vorgeblich gerade gegen sie wenden, gemahnt aber leider sehr an die Ausartungen des Bühnenwesens aller Zeiten, vornehmlich des Altertums. Denn in der grausamen Freude an der bloßen Pein und Qual armer hilfloser Menschen sind, wie wir sahen, die antiken, einst so hohen und edlen, Spiele, schließlich aufgegangen.

Durch einen wichtigen und ausschlaggebenden festen Bestandteil steht, wie jeder leicht bestätigen wird, auch das modernste nüchterne Gesellschafts- und Sittenstück noch mit der alten hohen Dichtung der Zeiten in Verbindung. Es ist natürlich das ständige Thema „von ihr und ihm“, die „liebe Liebe“, wie es Lessing spöttisch bezeichnet. Früher und namentlich im klassischen Altertum nur ein beiläufiger, dem Leben entsprechend mehr komischer, immer rein natürlicher Bestandteil der Dichtung, ist die „Liebe“ heute ihr geistiger Mittelpunkt, sozusagen ihre Centralsonne geworden, um die sie immer und ewig kreist. Heute ist es trotz Lessings männlichen Reformversuchen gar nicht mehr möglich, ein „Stück ohne Liebe“ auf die Bühne zu bringen, was noch bei Shakespeare häufig, im Altertum, wie wir sahen, die Regel war. Wer über das Mißverhältnis den Kopf schüttelt, in dem die Bedeutung dieses Themas in der Welt zu seiner jetzigen Bedeutung auf der Bühne steht, der sei hier einfach auf den Zusammenhang verwiesen, in dem es mit der geschilderten Entwicklung des modernen Schauspiels steht. Es ist eben ganz einfach das, was dem modernen Dramatiker in der schnurgerade geregelten, nüchternen, selbstverständlichen modernen

Welt einzig noch übrig bleibt, um in allen Verhältnissen leicht eine dramatische Verwicklung anzubahnen.

Die Liebe, wenigstens wie sie nun einmal unsere Bühne beherrscht, gilt als freie, unberechenbare, in Regeln, Paragraphen, Fahrpläne, private und Polizeivorschriften nicht einzuzwängende Gewalt. Sie stellt die Natur dar inmitten der kultivierten Maschinenwelt. Und so greifen denn die Dichter und unter ihnen natürlich in erster Reihe die des Schauspiels begierig nach einer Macht, in der das Schicksal noch frei, entschieden und sinnfällig zum Ausdruck gelangt. „Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme", heißt es hier.

Und in der That, die Übertreibung und ausschließliche Inanspruchnahme durch die Dramatiker abgerechnet, bleibt die Liebe für die Gestaltung und Offenbarung aller menschlichen Verhältnisse immer ein günstiger Vorwurf. Die Eheschließung greift in das Leben nicht bloß der beiden Hauptbeteiligten, sondern aller ihrer Angehörigen und derer, die freundlichen oder feindlichen Anteil an ihnen nehmen, auf das Allerentschiedenste ein; in jedem Falle, mag nun die Liebe daran mehr oder weniger beteiligt sein. Sie bringt vielfach früher ganz getrennte Kreise untereinander. Sie sorgt also von vornherein für Abwechslung, Gegensätze und Spannung. Denn die Gegensätze in diesen Kreisen — man nehme gerade die auf der Bühne bevorzugten: etwa Kaufmanns- und militärische Kreise, hoher Adel und niederes Bürgertum, Gelehrte, Künstler und Philister — diese Gegensätze werden nicht verfehlen, bei dieser Gelegenheit aufeinander zu platzen. Die verschiedene Religionszugehörigkeit bildet ja im Leben selbst einen stehenden dramatischen Zusatz, geschweige denn auf der Bühne und in den Romanen.

Endlich stellt die gegenseitige völlig persönliche Verpflichtung hierbei den Menschen in unserer konventionellen Welt ganz auf sich selbst und offenbart so seinen innersten Charakter. Die Kräfte des Bösen und Guten also, sonst wie wir sahen in der modernen Welt so schwer zu fassen, hier müssen sie sich offen geben, gleichsam Farbe bekennen. Hier muß sich zeigen, ob jemand offen, treu, redlich, aufopfernd, seiner Versprechungen

eingedenk oder schlau, falsch, berechnend und nur auf seinen Vorteil bedacht ist. Bruch des Gelöbnisses, der wechselseitigen Verpflichtung in der Liebe, in seinen tausend Formen bis zum Ehebruch, ist ja demnach auch die stehende Erscheinung des Bösen auf der Bühne, sozusagen, die „Bühnenschuld“ an sich geworden. Bei den Franzosen das „schuldige Weib“ (la femme coupable), bei ihren heutigen norwegischen Ablegern der „schuldige Mann“, sind die ewigen Helden der modernen Dramen „von ihm und von ihr“. Die ersten, die Stücke mit den schuldigen Frauen, haben mehr den Beifall der Männer; letztere, die mit den schuldigen Männern, den der Frauenwelt.

Allein nicht bloß als modernes Auskunftsmittel für die stoffarmen Dramatiker der heutigeu bürgerlichen Welt, sondern auch rein für sich genommen, bedeutet die Liebe ein hohes dramatisches, ja wir dürfen im höchsten Sinne des Dramas sagen: ein tragisches Motiv. Als solches hat sie auch zuerst Shakespeare auf die Bühne eingeführt in seinem berühmten, für alle Folgezeit vorbildlichen Trauerspiel der Liebe: Romeo und Julia, das sagenhafte, über dem sprichwörtlichen Haß ihrer Familien (der Montecchi und Capuletti) durch den Tod vereinte Veroneser Liebespaar. In Verona (in Oberitalien) wird heute noch Julias Haus, der Palast der Capuletti, gezeigt. Der nachhaltige allgemeine Anteil an ihrer Geschichte spricht sich darin zum mindesten deutlich aus.

Hier zeigt die Liebe zum erstenmale in einem bewegten, lang ausgesponnenen Vorgang jene furchtbar schicksalbestimmende Kraft, die man früher nur in kurzen, abgebrochenen Lauten in den Volksliedern anzudeuten gewohnt war. Nach einem solchen uralten und noch dazu heiligen Volksliede (dem „Hohenliede“ der Bibel) ist die Liebe „stark wie der Tod“. Als solche hat sie nichts gemein mit der derben Sinnlichkeit, Lüsternheit und phantastischen Laune, welche sonst die Liebesgeschichten im Altertum und im Mittelalter kennzeichnet. Aber sie steht auch turmhoch über ihrer heutigen Verflachung auf dem Theater, wo nach Lessings Ausspruch „die liebe Liebe“ alles bedeutet. In jener ihrer höchsten Form, wie sie das

Trauerspiel Shakespeares gestaltet, hat die Liebe nichts von ihrer allgemeinen Inanspruchnahme in der Welt des Scheins, der konventionellen Gesellschaftslügen. Sie hat durchaus nichts vom „erfreulichen Familienereignis", sondern eher etwas Ungemütliches. Sie läßt nicht einen Augenblick vergessen, daß sie — die Liebe — in dieser Welt des Hasses eigentlich nichts zu suchen habe. Sie erscheint darin eher wie ein Naturwunder, wie ein niederschmetterndes Meteor, wie ein verderbenkündender Komet, wie ein blutiges Nordlicht. Streit und Verwirrung, Tod und Verderben bringt sie der Umgebung, unter der sie auftritt, und schließlich tötet sie das liebende Paar selbst.

Die Dichtung beweist auch hier wieder ihre das Innerste der Welt erschließende Gewalt. Diese Liebe, als höchste Einheit und vollkommener Ausgleich der Gegensätze, kann nicht sicheren Platz gewinnen in einer Welt, die von Natur auf das Unvollkommene, Ungeeinte, nicht Zusammengehörige, auf den Streit der Gegensätze gestellt ist. Daher der durchgehende, für den Philister lächerliche und unbegreifliche, für den Weltbeobachter eben entscheidende Zug des Liebestrauerspiels, daß dem liebenden Paare, nachdem es seine Vereinigung in seiner feindlichen Umgebung einmal erzwungen hat, eigentlich alles durch sich selbst mißrät: daß es durch Versäumnis und Übereilung, Verheimlichung und Unvorsichtigkeit, Zurückhaltung und Leidenschaftlichkeit sich in des Wortes Bedeutung in sein Grabgewölbe als Stätte des Bundes hineintreibt. „Die Liebe ist stark wie der Tod."

Die erschütternde Größe dieser Idee, die nichts von der Weichlichkeit und Verlogenheit des sonstigen landläufigen Theaterliebeskrams an sich hat, liegt seitdem mehr oder weniger gleichwertig jedem echten Liebesdrama zu Grunde. Schiller hat auf dieser Grundlage das wirkungsvollste, beliebteste aller Volksstücke geschaffen, welches schon in seinem Titel den von uns eben ausgeführten Gegensatz andeutet: Kabale (die feindlichen Ränke der großen Welt) und Liebe. Man findet die Vertreter der ersteren in diesem Stücke — vornehmlich die Väter des Liebespaares, den groben Musiker und den saubern Herrn

Präsidenten — glaubwürdiger, als die der Liebe, den tugendstolzen Präsidentensohn Ferdinand und seine engelreine, ihm grob verdächtigte Geliebte, die Musikertochter Luise Miller. Doch liegt das weniger am Dichter, als an der Welt und ganz besonders der verderbten Welt der damaligen kleinen Fürstenhöfe, in der sein Stück spielt.

Auch in die antike, dieser Art von Liebesempfindung so gut wie fremde Welt, hat man seitdem die Liebestragik hineingetragen. Grillparzer hat die auch aus dem Altertum herüberklingende allverbreitete Volksliedersage von den beiden durch ein großes Wasser getrennten Liebenden zu der klassischen Liebestragödie von „Hero und Leander“ ausgestaltet („Des Meeres und der Liebe Wellen“). Auch hier sind es nicht, wie nach den Worten unseres Volksliedes „zwei Königskinder, die zueinander nicht kommen können, das Wasser war gar zu tief“ — sondern mittlere, bürgerliche Kreise, die das Liebestrauerspiel tragen: Die zum jungfräulichen Dienste der Göttin geweihte Priesterin Hero, eine Art antiker Äbtissin, und ihr Bewunderer, der Fischer Leander vom jenseitigen Ufer des Hellespont, der heutigen Dardanellen. Scheint doch auch das Volkslied, das auf alte Ursagen von der Meeresküste zurückgeht, schließlich mit den Königskindern auch mehr königliche, d. h. edle, auserlesene Kinder, starke, reine Herzen zu bezeichnen, wie sie zu solcher Liebe erforderlich sind. Die Liebe, als bewegende Macht des bürgerlichen Trauerspiels, hebt in ihrer wahrhaft tragischen Erscheinung denn auch seine moderne Alltagswelt. Sie macht aus ihren Gestalten Helden im Sinne der alten großen Tragödie.

Es ist daher nichts unangemessener, als das weichliche Verlangen, solche Stücke am Schlusse doch noch glücklich, mit einem gut bürgerlichen Hochzeitsschmause ausgehen zu lassen; wie man das in der Anfangsblüte der heutigen Familienstücke, im vorigen Jahrhundert sogar mit „Romeo und Julie“ durch Abänderung des Schlusses versuchte. Tragische Helden können sich nun einmal schwer „als Neuvermählte empfehlen“, am schwersten aber am Schlusse des Stückes. Ein alter, treffender Volkswitz unter-

scheidet auf der modernen Bühne Tragödie und Komödie (Trauer- und Lustspiel) ganz einfach dadurch, daß er besagt: Kriegen sie sich am Schluß, so ist es eine Komödie; kriegen sie sich nicht, eine Tragödie. Ein menschenfeindlicher Weiser der neuesten Zeit hat freilich behauptet, daß sich dies in Wirklichkeit meist ganz anders verhalte und die Tragödie gerade erst dann beginne, wenn sie „sich kriegen". Auch darauf ist die moderne Bühne eingerichtet. Die unverträgliche, aus irgend welchen Gründen unglückliche, heute sagt man lieber gleich „unsittliche" Ehe ist gerade in unserer Zeit der beliebteste Hintergrund für das bürgerliche Trauerspiel.

Im engsten Anschluß daran wäre schließlich noch darauf hinzuweisen, wie von diesem Brennpunkt aus nach allen Richtungen Anlässe zu Verwicklungen der Pflicht- und Ehrbegriffe ausgehen, die mit der Liebe selbst nur noch in sehr weiter, vermittelter Beziehung stehen. Die Stellung der Frau im Hause, ihre materiellen und sonstigen Ansprüche, ihre Ehre berühren nicht bloß Liebhaber und Gatten, sondern vor ihnen oder ohne sie auch Eltern, Geschwister, Anverwandte. Daß die Frau sich verkauft oder von ihren Eltern oder sonstigen Angehörigen verkauft wird, um eine „Partie zu machen", um ihrer unbegrenzten Putz- und Genußsucht und Standeseitelkeit zu fröhnen, ist heute wieder das zugkräftigste Thema unserer Tagesbühne. Dabei kann man gegenwärtig deutlich das Streben bemerken, diese Übung (das höhere Kuppelwesen) gerade im äußerlich ehrbaren oder gar „standesmäßigen" Familienleben aufzudecken; es als das Natürliche, Gewöhnliche hinzustellen, tragische Eiferer dagegen als bedauernswerte Schwärmer erscheinen zu lassen.

Diese „Wirklichkeits"-Schaubühne entspricht nun wohl doch nicht ganz dem Leben. Die Familienehre gipfelt in gewissem Sinne in der Ehre ihrer Frauen. Wird sie durch Fehltritte der Frauen verletzt, tritt die Neigung oder das sittliche Verhalten der Frauen — etwa durch Leichtsinn oder Verschwendungs- und Putzsucht — in gefährlichen Widerspruch mit dem Willen oder mit strengen Pflichtbegriffen der Männer, z. B. beim Kaufmann, beim Beamten, beim Offizier, so ent-

stehen daraus heftige Bewegungen im innersten Heiligtum der Familie.

Der Hausvater — von dem französischen Philosophen Diderot im vorigen Jahrhundert als Titelheld eingeführt — ist somit eine stehende Figur der modernen tragischen Bühne. Hatte das klassische Altertum ihn mit seinen häuslichen Sorgen lediglich auf die komische Bühne verwiesen, so hat es doch in seiner Geschichte diejenige Gestalt hervorgebracht, die unzähligen modernen Dramatikern, darunter einem Lessing, tragisches Vorbild wurde: den starr ehrbaren römischen Bürger Virginius, der seine Tochter lieber tötet, als sie der Verführung durch den Machthaber im Staate ausliefert. Ganz in die Verhältnisse seiner Zeit übertragen, ist das nämlich auch der Stoff von Lessings „Emilia Galotti“. Ist kein rächender Hausvater da, so kann auch der Bruder dessen Rolle übernehmen, wie der Soldat Valentin, der Bruder des verführten Gretchen in Goethes Faust. Der streng ehrbare Sinn des Hausvaters kann aber auch die Verführte selbst zum verzweifelten Gericht über sich selbst treiben. So in Fr. Hebbels Trauerspiel vom Tischlermeister Anton und seiner Tochter Klara, das er nicht eben passend — denn eine rechte Büßerin bringt sich nicht um — „Maria Magdalena“ betitelt hat. Ja, der bloße eigenwillige Rechtssinn des Hausvaters kann ihn durch verhängnisvolle Fügung grundlos zum Mörder der unschuldigen, nur auf sein Heil bedachten Tochter machen, wie den „Erbförster“ von Otto Ludwig, eine fatalistische Abart des Virginius.

Endlich wird auf diesem Wege der ganze hier festgehaltene gesellschaftliche Grundcharakter des Familienstückes umgekehrt. Aus den Angeklagten werden die Ankläger, aus den Verführten und Verworfenen die Heiligen und Gerechten, aus den äußerlich Ehrbaren die eigentlich Schuldigen. Durchaus nicht erst in unserer Zeit, wie es das Aufsehensbedürfnis der Bühnenfabrikanten gerne hört, sondern seitdem das Gesellschaftsdrama überhaupt blüht, überfließen die Stücke, in denen gerade die Vertreter der bürgerlichen Unehrbarkeit, „gefallene Engel“ und ihre natürlichen Söhne, edle Buhlerinnen, wie die

„Cameliendame", Verbannte, Gemiedene, ja geradezu Sträflinge gegen die gewissenlose Scheinheiligkeit der Welt die wahren Rechte des Herzens geltend machen. Kein Vernünftiger wird solchen Stücken, so lange sie in den Grenzen der Aufrichtigkeit, Wahrheit und Möglichkeit bleiben, ihre Berechtigung absprechen und ihre besondere Anziehungskraft verkümmern. Der Dichter soll in das Innere der Welt leuchten und zeigen, daß es sich da mitunter ganz anders ausnimmt, als auf der schimmernden Außenseite. Daraus nun aber ein günstiges Geschäft gerade zur Anlockung der skandalsüchtigen scheinheiligen Welt zu machen (die dann noch pharisäisch großthuen mag, daß sie nicht so ist, wie die auf der Bühne), das ist ein gewissenloser Mißbrauch der Freiheit und eine schwere Schädigung des rechten Ansehens des Theaters. Auch das muß in unserem Zusammenhange gesagt werden, obwohl ernster Tadel in dieser Richtung leider eher schädlich zu wirken pflegt. Es geschieht dem „Dichter" damit immer nur der größte Gefallen für den Absatz und die Kassenerfolge des gerade auf diesem Wege in Mode kommenden Stückes und „die Kunst ist überdies wieder einmal in Gefahr".

Es ist aber gar keine Kunst, mit allen gerade nach dieser Richtung zu Gebote stehenden Preßapparaten männliche und weibliche Klatschbasen ins Theater zu locken und die Weiber, die ja heute den Ausschlag geben für den Besuch der Theater, darin gegen ihre Männer aufzuhetzen, worauf es gegenwärtig meist hinausläuft. Da werden dann in ränkevolle Blaustrümpfe, die ihnen „unsittlich" erscheinende Ehen zu ihren Gunsten sprengen, in hysterische Frauen, die ihrem geplagten Gatten jeden Tag mit anderen Wünschen und Beschwerden kommen; in leichtfertige Gänschen, die alte Gecken an der Nase herumführen, wichtige Beziehungen hineingeheimnist. Es ist schwer diese einzusehen, am allerschwersten, was daran wichtig sein soll. Dafür kommen sich denn heutzutage jene Klassen von Damen ungeheuer „symbolisch" vor. Ueber die sogenannten „Männer", die in diesen Stücken so jämmerlich am Schürzenbande hängen, redet man am besten gar nicht, denn es sind keine. Leider belegt die Ehe- und Verlobungsscheidungspraxis unserer Zeit (der

modernste Stoff unserer Witzblätter, nur in Wirklichkeit nicht gerade so lustig), daß das keine müssigen Ausstellungen sind, daß die Gesellschaft alle Ursache hat, ihren Theatermachern wieder einmal etwas auf die Finger zu sehen.

Was man diesen Stücken sehr oft vorwerfen muß, das sind nicht ihre *Wahrheiten*, sondern ihre sehr häufigen *Unwahrheiten*. Nicht ihre Schmutz- und Lasterschilderung, die als Selbstzweck geübt doch nur niedrige Seelen anzieht, sondern gerade ihre falschen, eitlen und prahlerischen *Tugend-* und *Vollkommenheitsvorstellungen* machen sie der Moral gefährlich. Das Rechts- und Pflichtenbewußtsein wird verwirrt, ja verkehrt, wenn *auf dem Boden des gewöhnlichen, gemeinen Lebens* da unablässig Forderungen erhoben, Bedingungen gemacht, Wünsche und Neigungen als leicht erfüllbar hingestellt werden, die, wie die Welt nun einmal ist, im Nirgendland (Utopia) oder im Wolkenkukusheim der Alten gesucht werden müßten. Darüber wird dann — häufig von leidenschaftlichen Weibern, ja gar von albernen Gänschen — auf der Bühne mit verhaltenem Ingrimm oder rücksichtsloser Heftigkeit hin- und hergeredet und alles, was sich — oft aus sehr natürlichen oder gutgemeinten Gründen — dagegen wehrt, als veraltet, dumm oder nichtswürdig ins Unrecht gesetzt. Die Hindernisse, die sich jenen Vollkommenheitsforderungen in allen möglichen Fällen entgegensetzen, werden immer in dem bösen Willen und den schlechten Einrichtungen von Menschen gesucht. Ob aber nun unter den neuen Einrichtungen die Mißbräuche und die bösen Menschen verschwinden werden, davon ist nie die Rede.

Über das vollends, was jedem Menschen am nächsten liegt, und was die menschliche Gesellschaft allezeit noch so notdürftig zusammenhält, über die ganz gemeine *Pflicht* und *Schuldigkeit*, setzt man sich dabei erhaben hinweg. Es sind dieselben Weiber z. B., die in unseren Zugstücken die große Forderung nach Freiheit, Aufopferung u. s. w. erheben, die darin ihren Gatten und Kindern fortlaufen oder ihren anders gesinnten Vätern die Pistole unter die Nase halten. So müssen denn

auch wir dies Kapitel mit der Klage schließen, die vor mehr als einem Jahrhundert Deutschlands großer Philosoph Immanuel Kant gegen die erfolgreichen Tageskonkurrenten unserer Klassiker erhob: „daß sie lauter Romanhelden hervorbringen, die, indem sie sich auf das Gefühl für das überschwenglich Große viel zu Gute thun, sich dafür von der Beobachtung der gemeinen und gangbaren Schuldigkeit, die alsdann ihnen nur unbedeutend klein scheint, frei sprechen".

Man sieht, wie unerquicklich diese Vorwürfe der gemeinen Lebensbühne leicht werden, wenn sie tragisch sein wollen, und es nicht sind. Und immer unerquicklicher werden sie, je tiefer sie zum ganz gemeinen, dem rein tierischen Leben herabsteigen; und noch immer das tragisch erscheinen lassen wollen, was höchstens „traurig wahr" ist; was Eingreifen, Pflege, Schonung herausfordert und nicht zum leeren Angaffen da ist! Immer dringender, immer bestimmter sehnt man sich hier nach derjenigen geistigen Macht, die von Alters her es gerade verstanden hat, diese Vorwürfe künstlerisch zu gestalten, ja gerade zur beliebtesten, erfreulichsten Wirkung zu bringen. Die Notwendigkeit des Humors, des Komischen: das Lustspiel, die Komödie kündigt sich an, zu der wir im nächsten Vortrag übergehen.

VII.

Das Lustspiel (die Komödie).

Seine Vorteile in der Auffassung des alltäglichen Geschicks. Die komischen Figuren der Weltbühne (Hanswurst und seine Familie). Die komischen Lagen (Verlegenheiten) der Lustspielbühne. Die absonderlichen Charaktere des feinen Lustspiels (der höheren Komödie). Leichter Übergang zu bitterem Ernst bei ihrer Auffassung der komischen Welt.

Die letzten Betrachtungen haben uns immer häufiger die Grenzen bezeichnet, an denen die Darstellung des menschlichen Schicksals auf der Bühne eher anfängt lächerlich zu werden. Je mehr diese Darstellung in das Bereich des allgemeinen Lebens hineinrückt, je mehr sie das Alltägliche, das Kleinliche, das keinem Ersparte mit ausschließlicher tragischer Wichtigkeit hervorhebt, desto eher wird sie den Klaren, Vernünftigen, am ehesten den einfach welterfahrenen Menschen überlästig, ja widerwärtig vorkommen. Es drängt sich einem — mehr oder minder bewußt — die innere Frage auf, was die Leute vor uns da oben für ein großes Wesen von Sachen machen, die uns nichts angehen; da sie das alle gleich treffende Ungemach bedeuten und im Vergleich zu dem, was das Leben uns selbst an Leid und Kreuz vorgeführt oder selbst auferlegt hat, oft herzlich wenig bedeuten. Namentlich über das ewige Familien-, Liebes- und Ehegezänk auf der Bühne mit seiner unausstehlichen, fürchterlichen Wichtigthuerei kann man angesichts des wirklichen Elends und der thatsächlichen Not der Welt oft geradezu ungehalten werden. Da ist denn oft der einzige Ausweg, über dieses Mißverhältnis zwischen dem, was daran ist und was daraus gemacht wird, zu lachen; das, was nicht so ernst ist,

eben gar nicht mehr ernst, sondern heiter zu nehmen, sich mit einem Scherze darüber zu erheben, darüber „hinweg zu setzen“.

Hier liegt denn nun von jeher die Grundwurzel dessen, was gerade wieder auf der Bühne zu seinem unumschränkten Rechte gelangt: die Wurzel des heiteren (komischen) Bühnenspiels, der Posse, des Lustspiels, der „Komödie“. Es ist in der That nicht bloß klüger und gesünder, sondern auch edler und künstlerischer, über das Gemeine und Widrige, den Ärger und die Plackereien des alltäglichen Lebens zu lachen, als sie in trübseliger Breite aufzubauschen. Dort verdaut man sie rasch, hier liegen sie einem — wie man so sagt — im Magen. Durch jenes beweist man die Stärke seines Gemüts, das sich über solche Geringfügigkeiten erhaben fühlt, durch dieses bestätigt man nur seine Abhängigkeit, seine Unterwürfigkeit gegenüber den Launen des Glücks. Nur wer über das Nichtige recht lachen kann, wird auch das Schwerwiegende und Bedeutende recht ernst nehmen.

Tüchtige Geschlechter beweisen das sinnfällig gerade durch den Zustand ihrer Bühne. Bei ihnen ist gerade jenes ganze gespreizte Liebeswesen oder =unwesen, namentlich nach seiner nur tragisch aufgebauschten unliebenswürdigen Seite, also vornehmlich der Liebes= und Ehezank, ausschließlich ein Vorwurf der komischen Bühne. „Viel Lärm um nichts“ betitelt Shakespeare witzsprühend eine solche Liebeszankskomödie und giebt ihr nicht zufällig den ernsten Hintergrund eines wirklichen Unheils, das menschliche Bosheit angerichtet. Eine stehende, in diesem Sinne komische Figur des Welttheaters, das zänkische Eheweib, hat Shakespeare in seiner bekanntesten Komödie „Der bezähmten Keiferin“ glorreich ihren Herrn und Meister finden lassen. Auf unseren Bühnen dagegen wird schon wer weiß welch Lamento erhoben, wenn einer bloß eine zu lange Nase hat und deswegen von den gnädigen Damen nicht gnädig genug aufgenommen wird. Über die Majestät des Göttlichen aber und den sauren Schweiß des sich dem Undank aufopfernden weltgeschichtlichen Helden wird gelacht, sofern man sich nicht, als von langweiligen Schul= und Paradestücken, achsel=

zuckend davon abkehrt. Treue und Glauben, Hingabe und Pflichterfüllung werden als thörichte Hirngespinste („Chimären") verhöhnt. Güte und Herzensreinheit werden als dumm und „veraltet" dem Gespötte preisgegeben.

Die rechte komische Bühne ist von ganz anderer Art. Wir haben bei der Schilderung des die dramatische Kunst begründenden griechischen Theaters gesehen, wie sich die höchsten Äußerungen des heiteren Bühnengeistes in Aristophanes unmittelbar neben die unerreichten tragischen stellen; wie das possenhafte, die gemeine Welt dem Helden zugesellende, Satyrspiel als unentbehrliche Ergänzung zu den großen Schicksalen der erschütternden Tragödie tritt. Die komische Bühne bedarf aber der kunstmäßigen Begründung weit weniger, als die tragische. Sie erscheint ebenso als allgemeines Naturerzeugnis, wie jene als besonderes Kunstprodukt.

Die tragische Bühne ist, wie die ernste hohe Dichtung überhaupt, aus vornehmen Kreisen der Gelehrten, Sänger und Priester hervorgegangen, wird immer wieder durch sie gehalten und erneut. Dessen bedarf — wie gesagt — die komische Bühne kaum. Sie wuchert fröhlich, wo sie nur den geringsten entgegenkommenden Boden findet, im Volke und zwar auf jedem Boden, in jedem Lande. Es ist kaum einer der sogenannten „wilden" Volksstämme so vertiert und roh, daß er nicht neben bescheidenen Ansätzen zu Musik und Tanz eine Art von komischer Bühne besäße. Der bekannte Mann mit dem komischen Gesicht, früher bei uns stets durch ein buntes Jäckchen, die Pritsche und Schellenkappe ausgezeichnet, der als „Komiker" die Lachmuskeln in Bewegung zu setzen hat, fehlt keinem Volke auf dem Erdenrund. Mag er als dummer Teufel oder als durchtriebener Schelm, in welchem Gewande er wolle, auftreten, immer wird er der dankbaren Aufmerksamkeit einer fröhlichen Menge sicher sein. Denn das ist, soviel Stoff sie auch dazu bietet, keine ganz leichte Kunst in der Welt. Und die Menschheit wird immer Ursache haben, diese Kunst — fröhlich zu machen — von selbst aufzusuchen.

Die ersten Ansätze zur Komödie sind überall ebenso wie

im Leben so allgemein und belanglos wie nur möglich. Der kleine körperliche Unfall — das Fallen an und für sich, namentlich bei würdevollem oder gar gespreiztem Gebahren für die Umgebung ein Gegenstand des Gelächters —, böse Bubenstreiche im Stile von Max und Moritz, endlich die Prügel, Prügel in aller Form, jedweder Ausdehnung und allgemeiner Zuständigkeit: das sind die komischen Elemente, über die auf dem ganzen Erdenrund und schließlich auch bei uns durch die Jahrhunderte hauptsächlich gelacht wurde und gelacht wird. Namentlich das Verhältnis des Dieners — im Altertum und in anderen Weltteilen des Sklaven — zu seinem Herrn liefert unter den schier unerschöpflichen Anlässen dieser Erde zum Hauen hier den ergiebigsten Stoff. Und es ist durchaus nicht immer bloß der Diener, der die Prügel empfängt. Er weiß sie mitunter geschickt auf den Herrn abzuleiten und wo er hauen kann, da haut er selbst und wenn es auf den Teufel wäre! Nicht bloß der ungeschickte, sondern der aus Mutwillen ungeschickte, der durchtriebene Diener steht hier sehr häufig neben einem geistig nicht eben wohlhabenden oder einem überspannten, dafür aber umso gravitätischeren Herrn. „Faust und Kasperle" mit seinen unendlichen empfangenen und gewährten Prügeln, wem fällt dies Paar aus der Puppenkomödie nicht ein? Nun, diese Puppen sind uralte komische Figuren des Welttheaters. In Deutschland heißt der Komiker, der sonst als „Narr", englisch „Clown", mit deutlichem Hohne auf die närrische Welt auftritt, geradezu der „komische Knecht". Als Rufnamen wählt er den jeweilig landesüblichen, also Pierrot (Peterl), Jean, John, Hänschen u. dergl.; als Familiennamen gern die nationale Leibspeise: in Frankreich Jean Potage Hanssupp, in England John Bull vom Bullen = Ochsenfleisch (roastbeaf), in Deutschland „Hanswurst". Denn die „Magenfrage", das Essen und namentlich das Trinken — auch über den Durst! — wird auf der rechten komischen Bühne nun einmal nicht ernst genommen. Sie kann das Lamentieren darüber ruhig dem täglichen Leben überlassen, dessen Trübsal sie uns ertragen helfen will.

Das edle Paar steht aber durchaus nicht allein auf der komischen Bühne. Der gravitätische Herr, der lange, lange vor der Erfindung des Pulvers auf die Welt kam, spaltet sich in Zeiten und Ländern in viele stehende Abarten: der verliebte, eifersüchtige Greis, der hochgelahrte, über seinen eigenen Schatten stolpernde Schulmeister, der stocksteife Gerichtsbeamte in Talar und Perrücke, der lebensgefährliche und marktschreierische Arzt, das feiste, die Freuden des Diesseits wunderbar mit Himmel und Hölle in Einklang bringende Pfäfflein. Und der komische Knecht in seinen tausend Landestrachten vom Guadalquivir bis an den Ganges, wie könnte er ohne ein komisches Mägdlein auskommen, das dem „Narren" treulich als „Närrin" zur Seite hüpft und damit zehntausendmal gescheiter thut, als die ganze „närrische Welt"? Ob sie das Kopftuch der Neapolitanerin, die Flügelhaube der Französin oder den deutschen Filz- und Strohhut trägt, Colombina, Pierrette, Lisette oder Gretel heißt, sie ist — auch wie er — immer dieselbe.

Ja, sie besitzt sogar einen für uns bemerkenswerten Vorzug vor ihm. Da es sich hier ums Theater handelt, darf es niemanden wundern, daß das Weib sich einmal treuer zeigt, als der Mann. Denn sie ist dem Theater treu geblieben: Als schnippisches, gefährliches, aber auch sehr gern hilfreiches und gefälliges Kammerkätzchen im Mousselinhäubchen dient sie noch immer gern und willig auf unseren Bühnen, ohne vorläufig daran zu denken, diesen Dienst je anders als zum Scheine aufzusagen. Vielleicht ändert sich das auch, wenn die Frauen erst einmal im Reichstag sitzen. Er aber, er ist schon längst von unserer heutigen Bühne verschwunden. Nur noch in alten guten Schwänken aus der Vergangenheit treibt er da noch sein Wesen. Heute aber hat er sich so modernisiert, zurechtgestutzt, überkleistert und „übermenschlicht", daß man unter seinen tausend Röcken und Gesichtern meist nur mit Mühe den alten ehrlichen „Hanswurst" erkennt.

Man sagt, ein deutscher Professor habe ihn von der Bühne vertrieben. Aber ein anderer Deutscher, der kein Pro-

fessor war, nämlich Lessing, hat nicht undeutlich zu verstehen gegeben, der „komische Knecht" hätte sich das gar nicht gefallen zu lassen brauchen; sondern er hätte ruhig neben dem deutschen Professor (Gottsched) auf der Bühne weiter wirken können. In jedem Falle sind die komischen Herren der Bühne treu geblieben. Ja, sie scheinen geradezu auf der Bühne gealtert zu sein. Denn die Komik des Alters, in früheren Zeiten wesentlich dem „alten Weibe" vorbehalten, ersetzt auf unserer Bühne nachgerade völlig die ewige Jugend des guten Hanswurst. Im römischen Lustspiel ist der „alte Herr" zwar eine viel geärgerte, oft hinters Licht geführte, gerne prügelnde, aber dabei immer doch höchst würdige, gelegentlich sogar recht ernsthaft werdende Person. Die italienische komische Volksbühne (Commedia dell' Arte = „Kunst"-komödie), deren Ursprünge hoch ins Altertum hinaufreichen, hat ihn aber jedenfalls in der Zeit, da ihre komischen Figuren für die ganze Bühnenwelt Muster zu werden begannen, also am Ausgang des Mittelalters, immer mehr dieser Würde entkleidet. Nur der alte Geck und Pedant, der verliebte Greis und der alte Hahnrei ist von ihm geblieben. Als solchen kennt ihn in zahllosen Verkleidungen und als Opfer unerschöpflicher Streiche der losen Jugend die moderne Posse und Operette, die Vertreter der heutigen komischen Volksbühne.

Daß „die komische Alte" sich durch ihn nicht hat verdrängen lassen, braucht nicht erst besonders gesagt zu werden. Hierfür genügt die bloße Nennung des Wortes „Schwiegermutter". Die tyrannische Herrschaft dieses furchtbaren Fabelwesens der fortgeschrittenen Menschheit, dessen Wirklichkeit ebenso abgeleugnet, als — vielleicht öfter! — ingrimmig behauptet wird, auf der komischen Bühne entfaltet sie ihre ganze Macht nicht bloß gegen ihren alten, sondern ebenso gegen ihren jungen „Herrn", den Schwiegersohn. Hier pflegt im Leben der Spaß gewöhnlich aufzuhören. Aber auf der komischen Bühne beginnt er da gerade. So sind nun einmal die Menschen. Ueber den „Fall" des andern können sie immer lachen. Ueber den eigenen jammern und schreien sie.

Wir haben mit dieser Übersicht über „die komischen Figuren“ schon von selbst andeuten müssen, wie die Fälle und Unfälle der komischen Bühne sich nicht auf die rein körperlichen, bei denen man blaue Flecke davon trägt, einschränken. Je höher, verwickelter und allgemeiner die Zivilisation eines Volkes wird (damit keineswegs seine Moralität), desto mehr vergeistigen sich — sozusagen jene Unfälle. Die blauen Flecke trägt man zwar immer noch davon. Aber sie sind nicht mehr sichtbar, sie werden nur gefühlt. Die Püffe des lieben Nächsten, die Prügel des Herrn und Vorgesetzten, das Stolpern, Ausgleiten und die tausend Widerwärtigkeiten auf dem tückischen Glatteis des Lebens: das alles setzt sich in seelische, geistige „Quetschungen“ um.

Der Hintergrund für das komische Gebahren der komischen Figuren, die Schnurren und Späße der Lustigmacher, wird also immer mehr, je höher die Komödie steigt, das weite Reich der Verlegenheit, der in irgend welchem Betracht für die Personen im Stücke unangenehmen, peinlichen, fatalen Lage. Diese Lage wirkt um so lächerlicher, gerade je weniger sie zu dem paßt, der in sie gerät, je mehr sie ihn verblüffen und ärgern, je ärger sie ihn blamieren muß. Es muß aber bei dieser Unannehmlichkeit doch immer das gewahrt bleiben, worüber man eben noch lachen kann und darf. Die Lagen dürfen nicht zu schlimm für den Betroffenen (namentlich in Hinsicht auf seine persönliche Gefährdung) oder doch nur scheinbar schlimm, heilsame Schreckschüsse für ihn werden. Sie müssen dann rasch vorübergehen oder dem Zuschauer den vollkommenen Einblick ermöglichen, daß im Ernst nichts zu besorgen ist. Das Gefühl der sorglosen Heiterkeit des Zuschauers wird sofort verletzt, sobald der Spaß bei der fatalen Lage aufhört. Auch wo Dinge die Kosten des Gelächters tragen müssen, mit denen man, wie gleich eingangs bemerkt, nicht spielen sollte, wird der Heiterkeit alsbald ein bedenklicher Mißklang beigemischt werden. Je höher die Komödie dichterisch steigt, je höher und edler der Geist ist, der sie schuf, desto ängstlicher wird sie gerade dies vermeiden. Auf seiner

dichterischen Höhe wird der Komödiendichter zum feinsten und schärfsten Sittenrichter, dem dann gerade in diesem Hinblick auch wohl ein edler Ernst mitten im Spaß wohl ansteht.

Das weiteste Gebiet für die komischen Verlegenheiten der Komödie liefert bekanntlich von Alters je die unendliche Möglichkeit zu Verwechselungen, die das vielverschränkte Leben bietet. Die Verwechselung durch Ähnlichkeit, namentlich bei Verwandten (Zwillingen) ist früh schon auf der römischen Lustspielbühne zu einer für alle Folgezeit vorbildlichen, immer wieder nachgeahmten klassischen Komödie (den Brüdern Menächmus des Plautus, Vorbild der 'zwei Edelleute von Verona' und von 'Was ihr wollt' bei Shakespeare) gediehen. Die Verwechselungen durch Zusammentreffen ähnlicher Umstände, gleiche Ankündigung oder dergleichen, mitunter wohl auch durch berechnetes Possenspiel reihen sich an, gehen auch Hand in Hand mit den Verwechselungen aus körperlicher Ähnlichkeit. Wenn ein hoher Herr für seinen Diener, der ängstlich erwartete Chef eines tyrannischen Büreaukraten für einen überlästigen Bittsteller gehalten wird, so lacht der besser unterrichtete Zuschauer. Sieht er gar allzu strenge oder steife Würde dabei in ihr Gegenteil verkehrt, einen Geistlichen für einen Koch, einen pedantischen Professor für einen Cirkusclown gehalten, so steigt sein Vergnügen. Verkleidungen dienen dazu, Verwechselungen willkürlich herbeizuführen oder sich bei verliebten Streichen dadurch zu sichern. Die Verwechselung der Tracht der Geschlechter, das Pagenkostüm der Liebhaberinnen (Violas in Shakespeares „Was ihr wollt"), die Tantenrollen junger, übermütiger Leute sind heute so zugkräftig wie je. Der Verwechselung ist die Ertappung als neuer Grund zum Lachen eng verbunden. Aber die Ertappung mit allen Listen, ihr auszuweichen, und allen Tücken des Zufalls, der sie gerade befördert, ist selbst ein unerschöpflicher Anlaß zu Komödien. Namentlich in Frankreich blüht er, wo die Neigung aller Kreise zu verliebten Abenteuern das allgemeine Verständnis für die dabei möglichen Verlegenheiten befördert und die Lachlust über das Mißgeschick des andern steigert.

In ihrer höchsten Form verzichtet die Komödie auf diese handgreiflichen Mittel Lachen zu erregen. Ein berühmter Rügevers eines Kunstrichters über den großen Lustspieldichter Molière besagt:

Im lächerlichen Sack, drin Hanswurst steckt, erscheint
Der Dichter mir nicht mehr, der schrieb den „Menschenfeind".

D. h. eben die Verwechselungs-, Verkleidungs- und Ertappungspossen (die Molière für sein Theater um des lieben Brots willen als Zugstücke schreiben mußte) sind des hohen Geistes nicht würdig, aus dem die tiefsinnige Komödie vom „Menschenfeind" entsprang. Die Molièrsche Komödie „Der Menschenfeind" pflegt bis auf den heutigen Tag als das merkwürdigste Muster jener höchsten Gattung des komischen Dramas angeführt zu werden, die mit Vermeidung aller Schnurren und Possen lediglich in der Vorführung absonderlicher Charaktere und ihrer seltsamen Stellung zur Welt ihre Aufgabe erkennt. Das gewöhnliche Possenlustspiel schwingt sich im bunten Durcheinander seiner komischen Handlung höchstens zur genaueren Kennzeichnung der Geschlechter in den verschiedenen Lebensaltern, der Stände und Berufe empor. Dabei verfährt es bekanntlich ziemlich einförmig und oberflächlich. Oft muß es den Vorwurf hören, daß seine Lieblingsfiguren, also der Backfisch, die alte Jungfer, die Schwiegermutter; der schüchterne, lyrische Jüngling, der schneidige Leutnant, der zerstreute Professor, der ingrimmige Herr Major u. s. w. — alle immer über einen Leisten sind.

Das feine Lustspiel, die höhere Komödie richtet nun gerade darauf ihr vornehmstes Augenmerk. Sie will nicht bloß die äußeren Unterschiede der Menschen, Geschlecht, Alter, Stand und Beruf genauer und feiner, je nach Lage und Umständen, zum Ausdruck bringen. Nein, sie dringt tiefer. Sie strebt die innersten Merkmale des jeweiligen Charakters, die Eigentümlichkeiten seiner Natur zu offenbaren. Hier ist nun jener Molièresche edle Weltverächter, der immerzu über die Hohlheit, Falschheit und Eitelkeit der großen Welt schimpft und dabei doch in einen wahren Ausbund ihrer schlechten

Eigenschaften, eine herz- und charakterlose Kokette verliebt ist, wirklich ein wahres Meisterstück der höchsten Kunst der Komödie. Molière soll sich darin ja selbst in seinem Verhältnis zu der ersten Darstellerin jener Koketten, der Schauspielerin Armande Béjart, seiner eigenen Frau, dargestellt haben. Man weiß nicht, ob man über einen solchen Menschen lachen oder ob man ihn tief bedauern soll. Jedenfalls gewinnt er unsere herzliche Teilnahme. Er erweckt jene besondere Art von komischem Gefühl, das man Humor nennt, welches aus der Heiterkeit über die bunten Gegensätze der Welt zugleich mit der nachdenklichen Rücksicht auf ihre Leiden und Widersprüche gemischt ist.

Es bleibt überhaupt ein großer Vorzug der Komödie vor dem ernsten sozialen Schauspiel, in ihrer gemeinsamen Welt des Durchschnittslebens und der breiten Alltäglichkeit viel natürlicher, richtiger und wahrer sein zu können, ohne die am Ende des letzten Vortrags bezeichneten falschen und übertriebenen Ansprüche an die Vollkommenheit der Welt und der Menschen in ihr. Das rechte Lustspiel nimmt Welt und Menschen, wie sie nun einmal sind, denkt an keinen zukünftigen „Himmel auf Erden“ und fordert keine Tugendspiegel. Aber indem es die thatsächlichen Gegensätze dieser feindlichen Welt recht durcheinanderwirbelt und die Schwächen und Unvollkommenheiten der Menschen in ihr sogar bis ins Lächerliche übertreibt, zeigt es mit einem Male mitten in dem wüsten wirren Durcheinander goldene Fäden, die es liebend durchziehen; und auf dem Grunde der menschlichen Sünden und Fehler entdeckt das Lustspiel, gerade weil es sie so natürlich findet, vielleicht gerade ein goldenes Herz.

Die deutsche komische Bühne, die sonst an guten Lustspielen nicht reich ist, kann sich rühmen, eine Perle gerade der oben gekennzeichneten edelsten Gattung des Lustspiels ihr eigen zu nennen. Es ist das Muster dessen, was der Reformator der deutschen Litteratur, Lessing, im sozialen, damals bürgerlich genannten Schauspiel erstrebt wissen wollte: das unsterbliche Lustspiel Minna von Barnhelm. Minna von Barnhelm,

ein reiches sächsisches Fräulein, findet, nach Ausgang des siebenjährigen Krieges des großen Preußenkönigs gegen alle seine feindlichen Nachbarn, ihren Verlobten vom sächsischen Feldzug her, den preußischen Major Tellheim, in Not und Bedrängnis. Das stolze Herz des Ehrenmannes entzieht sich, da er nichts einzusetzen hat, seinem ersehnten Glück. Minna muß erst das Vorgeben durchführen, von ihrem Onkel wegen ihrer Liebe enterbt worden zu sein, um den Treuen, der inzwischen durch seinen König glänzend in Stellung und Ehre wiederhergestellt ist, alsbald wieder an ihrer Seite zu haben.

Dieser Held ist nun keineswegs ein sozialer Mustermensch und Tugendspiegel. Er ist stolz, heftig, wenig haushälterisch, ungerecht und voreingenommen gegen Menschen und Dinge, vor allem aber bis zur Unerträglichkeit empfindlich. Das Fräulein ist kein „freier Adelsmensch" der heutigen Litteraturfabrik, fordert keine Wunder, fühlt sich nicht als „Rätsel" und auch nicht „symbolisch", sondern ist eigentlich nur von einem und zwar dem allergewöhnlichsten weiblichen Gedanken erfüllt: Sie will ihren Mann.

Aber wie gesagt, gerade in dem, was jene „freien Adelsmenschen" von heute, die mit Wind bis zum Platzen angefüllten Tugendschläuche von früher, auf dem Theater so gern zu übersehen und zu vergessen pflegen, in ihrer ganz gemeinen Pflicht und Schuldigkeit gegen sich und gegen die Ihrigen, da kennen diese Menschen keine Schnippchen und Wippchen. Genau so steht es mit ihrer Umgebung, mehr ihren Freunden und Beratern, als ihren Untergebenen: seinem Wachtmeister Paul Werner und ihrer Kammerzofe Franziska, in denen der alte „komische Knecht" mit samt seiner Magd aus der alten Possenbühne ihre fröhliche Urstände feiern.

Das Stück schildert eine wirre, traurige Zeit nach dem „langen ungewissen, halb rechtlosen Zustand" eines so erschöpfenden Krieges. Menschlein von allerlei Farbe wirbeln da durcheinander: Abgestumpfte Soldaten, arme, verlassene Offizierswitwen, Schelme, fremde Abenteurer, falsche Spieler, die „im Spiel betrügen" „das Glück verbessern" („corriger la fortune")



Lessing

nach dem Bildnis von Graff. (Nach Vogel, Anton Graff.)



nennen. Und dennoch wirkt und findet sich das überall verstreute Gute, entdeckt und blamiert sich endlich das Böse. Die ärgsten Gegensätze, die gerade in Deutschland und noch dazu damals gedacht werden können, die zwischen den verschiedenen feindlichen Stämmen, führt das Stück vor. Allein das rechte, kernige Menschentum schlägt die Brücke vom Lande Meißen über die Elbe, hinter der — Pfui Spinne! — Preußen liegt. Unsere Zeit böte — freilich nur dem Takt und Feinsinn eines Lessing — Stoff und Anlaß genug für eine Minna von Barnhelm, nicht mehr bloß der feindlichen Stämme, sondern der feindlichen Nationalitäten.

Es ist nicht die Aufgabe der komischen Bühne, „die Menschen zu bessern und zu bekehren", Zustände, Einrichtungen zu reformieren, natürliche Gegensätze aufzuheben. Aber die Punkte, wo etwas geradezu faul ist an Menschen und Dingen, die Grenzen, wo Zustände unhaltbar und die Gegensätze unerträglich zu werden beginnen: diese zu bezeichnen und aufzudecken, erscheint als eine im Gefolge ihres künstlerischen Amtes auftretende ganz natürliche Pflicht. Nirgends kann man es leichter wagen, als (nach den Worten eines alten Dichters) „mit Lachen die Wahrheit zu sagen".

Namentlich die heutigen Gesellschaftsstücke sollten diese alte Lehre beherzigen. Ein heute sehr moderner dramatischer Schriftsteller schildert z. B. einen fortschrittlichen Arzt in einer kleinen Seestadt, die hauptsächlich von ihren Erträgnissen als Seebad lebt. Er will nun vermittelst bakteriologischer Untersuchung erforscht haben, daß das Seewasser bei der Stadt gerade durch Abflüsse verunreinigt und höchst gesundheitsschädlich sei. Von diesem Fortschritt will nun Volk und Rat der Stadt gar nichts wissen. Die Fenster werden dem Arzte eingeworfen und aus dem früheren Volksfreund wird ein „Volksfeind". Ein solcher Stoff könnte, komisch behandelt, die beste Wirkung thun. Der Widerstand, den dieser Mann findet, würde läßlicher herauskommen. Die Leute sind durch die Gefährdung des Rufes ihres Bades, der doch so lange vorgehalten, sofortiger schwerer Schädigung ausgesetzt. An den Gedanken der ungeheuren

Kosten zur Abstellung der Übelstände müssen sie sich erst gewöhnen. Ein Bakteriologe ist auch nicht unfehlbar. Eitelkeit und Irrtum können bei der vorgeblichen Entdeckung mitspielen. In komischer Beleuchtung würde dies alles zu seinem Rechte gelangen, während sich jetzt das Stück durch seinen bitteren, gereizten Ernst alle Wirkung verdirbt. Wir zucken über den sonderbaren Herrn, der wegen seines bischen Seewassers die ganze Weltordnung in Frage stellt, die Achseln.

In älteren Zeiten haben große Dichter umgekehrt die Wirkungen ihrer Stücke beeinträchtigt, weil sie nach den früheren hohen Anforderungen an den Ernst der Tragödie sehr ernste Stücke aus Bescheidenheit als „Lustspiele" bezeichneten. So zuletzt noch Grillparzer mit seinem herrlichen Abenteurerstück aus der Zeit der Entwilderung Deutschlands durch die christliche Kultur „Wehe dem, der lügt!" Ganz besonders Shakespeares als Lustspiele gehende Stücke sind zum Teil aus diesem Grunde Mißdeutungen ausgesetzt. So streng Shakespeare nach der Sitte seiner Zeit nur die Stücke mit tragischem (unheilvollem) Ausgang als „Tragödien" von den „Komödien" mit glücklichem Ende absonderte, so wenig führte er die Scheidung zwischen Tragischem und Komischem im Stücke selbst durch. Wie die Welt und das Leben keine reinliche Scheidung zwischen hellem Spaß und bitterem Ernst zuläßt, so wenig kennt sie der tiefe Lebensspiegel dieses Weltdichters. In all seinen Trauerspielen, oft in entsetzlichen Auftritten, wie in denen des poetischen Wahnsinns jenes armen, alten, von seinen undankbaren Kindern ausgestoßenen Lear, haben die „Narren" (clowns) der volksmäßigen Possenbühne Zutritt — oft zu den ergreifendsten und sinnigsten Wirkungen. Denn wenn der Narr in solchen Momenten die Wahrheit sagt, kommt sie besonders schneidend heraus. Wenn Güte und Treue in dieser „klugen" Welt sich zum Narren flüchten müssen, erscheint diese Welt doppelt tragisch.

Auf der anderen Seite hat sich Shakespeare für seine Lustspiele oft gerade die rührendsten Geschichten und die edelsten, ja erhabensten Charaktere gewählt. Mehrere dieser Lustspiele haben den Vorwurf gemeinsam, daß eine Reihe guter lieber

Menschen durch die schnöde Tücke der Welt und zwar gerade der großen Welt (der „feinen Gesellschaft“ am Hoflager, der Residenz) betrogen, verfolgt und schließlich in die Einsamkeit gedrängt werden. Dort unter den grünen Bäumen der Wildnis, im Verkehr mit guten, einfachen Naturmenschen begründen sie einen förmlichen Bund der Liebenswürdigkeit, Verträglichkeit und guten Laune, in dem es eine Lust ist, die große falsche Welt mit ihren hohlen Scheingütern zu vergessen. Solche Stücke sind: „Wie es euch gefällt“; „Verlorene Liebesmüh“ (fälschlich bei uns „Liebes Leid und Lust“ übersetzt); „Das Wintermärchen“, „Cymbeline“, „Der Sturm“. Ja zu schneidenden Mißtönen kann die komische Bühne Shakespeares Anlaß nehmen, wenn sie in der bekannten Geschichte von der Wechselforderung eines Juden auf ein Pfund Fleisch aus dem Leibe seines Feindes (dem „Kaufmann von Venedig“) vor Augen führt, zu welchen Ungeheuerlichkeiten die Sonderstellung des Judenvolkes und seine mitleidlose Ausstoßung durch die Völker führen könne.

Es ist der letzte Schritt, den die Komödie wagt, mit dem sie aber beinahe über sich selbst hinausgeht und ihrer eigentlichen Aufgabe als heller Weltspiegel untreu wird. Wenn sie nämlich die ewigen Mißstände der Welt und die uralten Gebrechen der Menschen in einem solch grellen Lichte zeigt und in so scharfem Tone geißelt, daß Abscheu und Entrüstung die Freude am Spott schließlich überwiegen, so verläßt sie die ihr gesteckten Grenzen einer rein künstlerischen allgemeinen Unterhaltung und übt das strenge Amt des Sittenrichters und Bußpredigers. Es erscheint als besonders glückliche Naturanlage und hoch ausgebildete Kunst der antiken Komödie (des Aristophanes), daß sie diese Klippe vermeidet. Die neuere Komödie dagegen mit ihrem durch das Christentum verschärften Gewissen zeigt die entschiedene Neigung, jene Grenze bei passender Gelegenheit zu überschreiten und wie man das wohl ausdrückt „ungemütlich zu werden“.

Ein Musterstück nach dieser Richtung ist wiederum eine Molièresche Komödie, der bekannte, zu einem stehenden Charakter

gewordene „Tartuffe“. Ein tückischer rücksichtslos streberischer Heuchler unter dem Mantel der Andacht und kirchlichen Frömmigkeit, ja schließlich jeder Scheinheilige heißt nach dieser Komödie ein Tartuffe. Diese Figur war für ihr Zeitalter, in dem die Kirche gerade in der bürgerlichen Gesellschaft ihre höchste Macht entfaltete, und namentlich für das damals von Jesuiten und Frömmlern beherrschte, sonst aber durchaus nicht bessere Paris kennzeichnender und interessanter, als für das unsere, vorherrschend ungläubige oder religiös gleichgültige. Heute verstehen die Tartuffe auch andere ungeistliche Masken (etwa von „Übermenschen“ und „freien Adelsmenschen“) vorzunehmen.

Tartuffe weiß sich in seinem geistlichen Mäntelchen in der Familie eines reichen, bigotten Pariser Spießbürgers festzusetzen. Er ist so heilig, daß er sich schon anklagt einen Floh im Zorne umgebracht zu haben. Er weiß die gewöhnlichen Mittel der Andächtelei, salbungsvollen Ergebenheit, strengen, drohenden Bußpredigt so außergewöhnlich geschickt und überzeugend anzuwenden, daß der verblendete Thor von Hausvater dem scheinheiligen Bösewicht sein ganzes Hab und Gut „für seine frommen Zwecke“ verschreibt. Dabei stellt dieser Mensch als rechtes Muster „galanter“ geistlicher Gewissenlosigkeit der hübschen Frau seines Wohlthäters auf das Verwegenste nach. Als diesem nun endlich, da alles Reden der empörten Familienmitglieder nichts hilft, durch die Frau der thätliche Beweis von der wahren Natur seines verehrten Heiligen geliefert wird, da will er den Kerl natürlich zur Thür hinauswerfen. Aber nun zeigt sich Tartuffe nach seinem ganzen Charakter. Er zieht seine notariellen Verschreibungen hervor und geht daran, seine erschlichenen Rechte sofort bis aufs Titelchen geltend zu machen. Die Familie steht wie angedonnert, da sie sich nun umgekehrt durch diesen Teufel auf die Straße gesetzt sieht. Der Dichter weiß diesen Ausgang natürlich — durch einen unmittelbaren Machtspruch des Königs — zu verhindern und den Bösewicht am Schlusse der verdienten Strafe zuzuführen. Allein der quälende Stachel, daß in Wirklichkeit ähnliche, freilich weniger handgreifliche Anschläge dieser Art nicht so glücklich abgewendet werden,

bleibt im Hörer zurück und macht die Wirkung solcher Komödie nicht eben zu einer heiteren.

Als deutsches Beispiel dieser Gattung möge „Der zerbrochene Krug" des mit Trauerspielen schon mehrfach herangezogenen märkischen Dichters Heinrich v. Kleist dienen. Hier sehen wir einen Charakter wie den Tartuffe in der Stellung, in der er sicher am widerlichsten wirkt, nämlich als Richter. Bei der Prüfung eines kleinen holländischen Dorfgerichts durch die vorgesetzte Behörde zeigt sich im Verlaufe eines Streithandels über eine Kleinigkeit, einen zerbrochenen, kostbaren Krug, daß der Dorfrichter Adam selbst der Schuldige ist. Er hat der Tochter der Klägerin nachgestellt und dabei den Krug und sich selber zerschunden und zerschlagen. Den Verdacht aber hat er glücklich auf den Schatz des Mädchens abgewälzt: einen Bauernburschen, den Adam durch ein Attest vom Militär loszubringen dem Mädchen versprochen hat, natürlich nur um sie zu kirren.

Durch gefälschte Dokumente hat er dem Mädchen weis gemacht, daß ohne dies Attest ihr Bräutigam in die totbringenden ostindischen Kolonien geschickt werde. Aus Angst diese Gunst zu verscherzen, wagt das Mädchen nichts auszusagen. Allein die Beweisaufnahme in Verbindung mit dem zerschundenen Gesicht des hinkenden Dorfrichters spricht schließlich so überzeugend, daß der Vorgesetzte den Sachverhalt leicht durchschauen kann. Doch erst als der schändliche Richter Hals über Kopf den Burschen zu Kerker und Halseisen (wegen Ungebührlichkeiten) verurteilt und den armen Bauern nichts übrig bleibt als die aussichtslose Appellation beim Obergericht, da wirft das verzweifelnde Mädchen dem Richter seine Schuld an den Kopf. Die Anwesenheit des Vorgesetzten bringt auch hier alles ins Gleiche, klärt die Fälschung wegen des Attestes auf und bewirkt, daß der Richter abgesetzt wird. Aber der Eindruck ist doch auch hier trotz der mildernden Geringfügigkeit des ganzen Handels ein etwas gedrückter; da man sich fragt, wie er wohl abgelaufen wäre, wenn die obere Behörde zufällig nicht gerade zugegen gewesen wäre.

Das Stärkste in der Vorführung heuchlerischer Gesetzlichkeit und eines Richters, der am schwersten und widerwärtigsten gegen die Strenge seines eigenen Gesetzes sündigt, hat wiederum Shakespeare in der Komödie „Maß für Maß" geleistet. Hier handelt es sich um einen streberischen Statthalter, der — noch dazu in Wien! — gleich die Todesstrafe auf jedes Sittlichkeitsvergehen setzt und nun ein edles Mädchen, das ihren Bruder losbitten möchte, um diesen Preis in seine Gewalt zu bringen meint. Auch da ist es der Herrscher selbst, der — vorgeblich auf Reisen — verkleidet das Treiben seines Statthalters beobachtet und den glücklichen Ausgang — sehr milde für jenes Scheusal — herbeiführt. Hier geht überall die Bühne — durch das ihr innewohnende Bestreben alles auf die dramatisch wirksame Spitze treiben und ihren Fall als die Regel darzustellen — über ihre eigene Natur als ein treuer Spiegel der Wirklichkeit und namentlich ihre komischen Befugnisse hinaus. Sie verteilt unwillkürlich Licht und Schatten nicht mehr richtig und wirkt, mag sie auch dabei mit der Schellenkappe klingeln, auf den Menschenfreund niederschlagender als im Trauerspiel mit seinen offenbaren Schrecken. So stehen wir denn auch hier wieder am Schlusse unserer Darstellung an einem kritischen, Zweifel und Bedenken aufregenden Punkte. Es giebt keine andere Möglichkeit über diese uns wiederholt aufgestoßenen Bedenken hinwegzukommen, als schließlich noch eine künstlerisch ganz unbefangene, von der Beziehung auf das Theater (nach der Schauspielersprache „vom Bau") ganz absehende, reinwegs staatswissenschaftliche Betrachtung des Theaters, als eines wichtigen Bestandteils des Volkslebens. Die soziale, rechtliche und erziehliche Stellung des Theaters, seine Geschichte im Staate, seine Beziehungen zur Schule, zur Erziehung im allgemeinen muß uns noch ein wenig beschäftigen. Vielleicht daß hier, wo man sie am wenigsten sucht, am leichtesten und sichersten gerade die letzte Rechtfertigung des Theaters und deren Bewährung bei den höchsten Aufgaben des Staates und der Gesellschaft uns gegenübertritt!

VIII.

Staatswissenschaftliche Betrachtung des Theaters und seiner Geschichte.

Stellungnahme von Staat und Gesellschaft, Kirche und Schule gegenüber dem Theater. Theaterverbot (Zensur) seit Plato. Der Schauspielerstand vornehmlich in Deutschland. Eigentümliche Verdienste des Theaters, als freien, gesellschaftlichen Instituts für die Gestaltung menschlicher Ideale; erwiesen an Lessings „Nathan dem Weisen“ und Goethes „Faust“.

Wenn dem Theater lediglich eine künstlerische und geschichtliche Bedeutung für die Menschheit innewohnte, so könnten wir unsere Ausführungen für beendet halten. Allein vielfach sind uns schon in ihrem Verlaufe diejenigen Erscheinungen entgegengetreten, welche die Kunst des Theaters vor jeder anderen in einschneidende und somit auch oft bedenkliche, ja gefährliche Beziehungen zum Leben und Treiben der menschlichen Gesellschaft setzen. Man denke auch nur an die anderen vorzugsweise so genannten schönen Künste: an Musik, Malerei, Bildnerei und Baukunst! Wie ruhig, harmonisch und im sozialen Sinne harmlos und selbstverständlich wird ihre Ausübung, der Beruf in ihnen — wenn er auch meist nicht gerade als einträglich gilt — hingenommen! Man spreche dagegen einem ehrbaren, nicht gerade beschränkten und noch weniger philisterhaften Familienvater vom Theater, und er wird gerade in unserer Zeit und gerade dann vielleicht, wenn er auf hohem Bildungsstandpunkte steht, unwillig die Stirn runzeln oder verächtlich die Achseln zucken. Die Neigung zum künstlerischen Beruf in ihren Kindern begegnet bei weniger bemittelten und nicht eitlen

Eltern, die die Zufälle und Anstöße dieser Laufbahn verständig ermessen, leicht genug sorgenvollem Widerspruch. Aber der Entschluß zum Theater zu gehen, wird unter durchschnittlichen Verhältnissen sofort die heftigsten Stürme im Familieninnern entfesseln.

Dabei übt, wie bekannt, keine Kunst nur entfernt einen so häufigen, nachhaltigen, ja leidenschaftlichen Einfluß auf die heranwachsende Jugend aus, als gerade die des Theaters in allen ihren Formen, sei es des Schauspielers, Sängers oder Dramaturgen und Bühnenschriftstellers. Der stumpfsinnige und unwissende Philister geht teilnahmslos an jeder Kunst vorüber. Vor der des Theaters aber weicht er aus und bekreuzt er sich. Der sogenannte Schaupöbel wiederum, eine in den Großstädten aller Zeiten blühende Abart des allgemeinen Pöbels aller Stände, zeigt sich blind und taub gegenüber allen Interessen der Menschheit, allen Pflichten der Gesellschaft, allen Aufgaben des Staates. Aber seine Helden von der Bühne umschwärmt und vergöttert er. Er hat nur Sinn und Gedanken für das neueste Schaustück. Alles was sich ums Theater dreht, wird ihm zum Ereignis. Er bricht sich die Hälse um Eintrittskarten, tobt Beifall, giebt sich wütenden Parteiungen in Theatersachen hin, die, so lächerlich es klingt, häufig genug zu wahrhaften Bürgerkriegen geführt haben, trägt mit kindischer Sorgfalt allen Theaterklatsch herum und treibt abgöttische Verehrung mit den Bildern, der Wohnung und dem öffentlichen Auftreten seiner Götzen. Ganze, große, heldenhafte Nationen sind durch diese Theaterwut auf die kläglichste Stufe der allgemeinen Verblödung gesunken. Vom späten Altertum, den Griechen des byzantinischen und den Römern des sinkenden Kaiserreiches können wir hier schweigen. Wir haben näherliegende eindringlichere Abschreckungsbeispiele an den Italienern des vorigen und den Franzosen dieses Jahrhunderts, um uns warnen zu lassen, wohin der blinde Kultus des Bühnenprunks und der Opernhelden, das völlige Aufgehen in theatralischen Geberden, Nachäffungen, rohen und hohlen Theaterphrasen führt!

Alle solche Hinblicke legen eine Betrachtung des Theaters

abgesondert von künstlerischen, rein vom soziologischen, volkserhaltenden und erzieherischen Standpunkte nahe. Dieser Standpunkt ist von Staatsmännern und Philosophen seit uralter Zeit immer wieder als der dem Theater gegenüber einzig angemessene vertreten worden. Die religiöse Befangenheit der alten werdenden Kirche gegen das heidnische Theaterwesen spielt hier nicht hinein. Im Gegenteil! Man kann leicht bemerken, daß in den letzten Jahrhunderten, seit der Reformation, die altkirchliche Herrschaft das Theaterwesen als ein vortreffliches Mittel, die Geister müßig zu beschäftigen, gehegt und gefördert hat. Ohne wieder auf Italien und Frankreich zurückzugreifen, können wir in der Hauptstadt Österreichs, der „Theaterstadt" Wien, einen sprechenden Beleg hierfür finden.

Ein einsichtiges, das Wohl der Bevölkerung unbefangen und unparteiisch erwägendes Kirchentum wird aber gleichfalls oft genug Ursache haben, statt bei passender Gelegenheit diese „Schule des Satans" in den Grund der Hölle zu verdammen, lieber die Mittel und Wege zu bedenken, wie das Theater der Gesellschaft den wenigsten Schaden und die meisten Vorteile bringen könne. Die wütenden kirchlichen Eiferer gegen das Theater in den reformierten Ländern, voran die Puritaner in England, welche durch Schließung der Bühne eines Shakespeare die Weltwirksamkeit dieses außerordentlichen Geistes um ein Jahrhundert hinaus verzögert haben, bei uns in Hamburg: sie alle haben das Gegenteil von dem erreicht, was sie anstrebten. Die zurückgehaltene Schaulust, der verbotene Bildertrieb wirft sich insgeheim mit Vorliebe ausschließlich auf Zoten und Gemeinheiten. Nie hat England eine niedrigere, schmutzigere Litteratur gehabt, als unmittelbar nach der Wirksamkeit jener sich als „Reiniger" bezeichnenden tyrannischen Sekte.

Die Befugnis der rein staatlichen Überwachung des Theaters, die polizeiliche Theaterzensur, geht geschichtlich, wie schon berührt, auf den großen griechischen Staatsphilosophen Platon zurück. Platon ist grundsätzlicher Feind der gesamten mimischen, d. h. auf Menschennachahmung ausgehenden Dichtung. In seinem Staatssystem hat sie keinen Platz. Ihre Ausüber werden von

ihm „mit Lorbeer bekränzt" über die Grenze geschafft. Da das Theater bei den Griechen nun einen vornehmsten Bestandteil des Götterkultus bildete, so erscheint sein Standpunkt hierin schon keineswegs kirchlich bedingt. Er ist lediglich der des Volkserziehers. Das Volk lerne im Theater den Schein für Wahrheit nehmen. Es werde darin systematisch zur Lüge gewöhnt, mit Lügen und haltlosen Erdichtungen gefüttert und so von den ersten und wichtigsten Tugenden des Staatsbürgers der Ehrlichkeit und Solidität abgebracht. Die Ausschweifungen der Einbildungskraft, die freche Zügellosigkeit des Witzes machen die ewigen Grundlagen des Staates zu Possenspielen, untergraben die festen Pfeiler der menschlichen Verbindungen, Ehe, Familie, Gemeinde u. s. f., beschmutzen das Ansehen der besten und erprobtesten Männer im Staate (so seines Lehrers Sokrates!) u. a.

Man sieht, das sind im Kerne, wenngleich schon vor 2300 Jahren ausgesprochen, dieselben Grundsätze, von denen auch heute noch jede behördliche Überwachung des Theaterwesens ausgeht, auf die sie sich stützt. Ihrer strengsten Form, dem staatlichen Verbote des Theaters, hat noch im vorigen Jahrhundert ein Staats- und Gesellschaftsphilosoph das Wort geredet, der sonst in jeder Hinsicht als Vorläufer unserer Zeiten gelten kann: der Urvater des modernen Sozialismus, Jean Jacques Rousseau. In einer heftigen litterarischen Fehde mit einem Pariser Akademiker, dem Mathematiker d'Alembert, hat Rousseau seine väterliche Republik Genf verteidigt, daß sie das Theater als eine Schule der Unsitten, des Luxus und der eiteln Zerstreuung nicht duldete. Die gleiche Richtung finden wir um diese Zeit (1768) in der damaligen geistigen Hauptstadt Deutschlands, in Leipzig. Dem Staatsbeamten ist nun freilich dabei die moralische Gefährdung des Staatsbürgers durch den erlogenen Schein des Theaters viel weniger wichtig, als dem idealistischen Staatsphilosophen. Er denkt vornehmlich an die Aufreizung, die Unzufriedenheit, die falschen Vorstellungen und unerfüllbaren Erwartungen, die durch einseitige, gefärbte oder übertriebene Darstellungen menschlicher Zustände

im Theater erregt werden. In zweiter Reihe denkt er an möglichste Vermeidung öffentlichen Ärgernisses, dessen Anlässe in unserer verwickelten, an bunten Gegensätzen reichen Gesellschaft aus dem geringsten Keime entspringen können. Endlich muß er die Wahrung des Anstandes bedenken, der schon bei der Natur des beliebtesten theatralischen Vorwurfs, der Beziehungen der Geschlechter, und der Weise der Bühnenspekulation hier zum mindesten nicht von vornherein als unverletzlich angenommen werden kann. Zum Belege hierfür dienen die freien Bühnen, die sich nachgerade dadurch unmöglich gemacht haben, ohne als private Veranstaltungen mit der Zensur in Streitfall zu geraten. Denn die Richtung zu derjenigen Gattung von Schauspielen, die gewöhnlich mit einer leichten Änderung des Anfangslautes kräftig bezeichnet werden, pflegt das vornehmste Ziel ihres „Kunstfortschritts" zu sein.

Im allgemeinen ist das ja nun bekanntlich ein Feld, auf dem sich die Weisheit der Staatsbeamten nicht eben Lorberen zu holen pflegt. Es ist das undankbarste Amt, das sich denken läßt. Man stelle sich selbst einen idealen Theaterzensor vor, in der Philosophie, Litteratur, den Künsten, ihrer Geschichte, der Art und Zulässigkeit ihrer Wirkungen gelehrt und in der Anwendung seines Wissens geschickt und taktvoll, er wird es doch niemals recht machen. Gerade das litterarische Sumpfgevögel wird am erfolgreichsten Anlaß nehmen, für die freventlich verletzten Rechte seiner „großen Kunst" als „heiligste Güter der Menschheit" aus jedem Strich, geschweige denn thatsächlichen Mißgriff Kapital zu schlagen. Gar das völlige Verbot eines Theaterstücks ist die wirkungsvollste Reklame für seinen Absatz im Druck und seine endlich durchgesetzte Aufführung. Heute wird das gerade sehr gesucht.

Gerade die Klassen, die durch das Verbot geschont oder geschützt werden sollen, stürzen und drängen sich in das Theater, wo ihrer Aufregungs- und Skandalsucht wieder ein solches Opfer gebracht wird. Bekanntlich ist das Publikum der heutigen aufreizenden Darstellungen des sozialen Elends von der Bekanntschaft mit demselben am allerweitesten ent-

fernt. So liegen also die Thatsachen. Nun nehme man aber unsere, mit diesen Aufgaben behelligten Behörden, oft gänzlich unlitterarische Ressortjuristen; überhäuft, gereizt, so und so oft herausgefordert. Einmal statuieren sie ein Exempel. Es fällt gewöhnlich im obigen Sinne, nur zu Gunsten der Sache aus, die man hemmen wollte.

In Erwägung solcher Unzuträglichkeiten hat im Anfang des Jahrhunderts gerade ein sehr hoher deutscher und zwar preußischer Staatsmann, der bei der Begründung des neuen preußischen Staatssystems wesentlich beteiligte Minister Wilhelm v. Humboldt, ein hochgelehrter, feinsinniger Litterat, Freund Schillers und Goethes, Anlaß genommen, die Zuträglichkeit der staatlichen Überwachung für die Erziehung und Pflege des Volkes überhaupt in Frage zu stellen. Humboldts berühmter „Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen", bedeutet den entschiedensten Bruch mit dem viel und arg mißbrauchten Platonischen Grundgedanken vom Zensoramt des Staates gegenüber den Äußerungen des Volkslebens in Sitten und Unsitten, Moden, Luxus u. dgl. Sein Interesse wird für uns erhöht, da dieser Versuch wesentlich das künstlerische Leben und Treiben im Auge hat und von einem Platoniker, einem Schüler Platos in der idealistischen Philosophie und Kunstlehre, herrührt.

Diesem Standpunkt liegt denn auch ein sehr weit getriebener Idealismus zu Grunde, wie ihn Plato selber als praktischer Staatsphilosoph wohlweislich nicht vertrat. Humboldt zeigt sich durchdrungen von der Güte, dem inneren Reichtum, der unendlichen Fruchtbarkeit und Selbstheilungskraft der Menschennatur in allen ihren Bildungen. Ihm schweben seltene, noch seltener zur Wirksamkeit gelangende Erscheinungen, wie sein Freund Schiller und dessen „Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" vor, wenn er von der Freizügigkeit der künstlerischen Äußerungen im Staate redet. Die höchste Fülle und Mannigfaltigkeit der Bildungen soll nicht verkümmert werden. Das Schlechte, Faule, Ungesunde werde schon von selbst wieder durch das Gute, Heile und Rechte zurechtgebracht. Daß der

mächtige Trieb nach unten in der Menschennatur, daß die Spekulation auf das Flache, Rohe, Niedrige und Gemeine leider auch bei diesem freien Wettbewerb die meisten und günstigsten Aussichten haben; daß der Erfolg nur zu häufig die öde Gemeinheit, den rohen Stumpfsinn ausschließlich begünstigt, diese traurigen Lehren der Kultur- und Kunstgeschichte hat Wilhelm v. Humboldt in seinem idealistischen Denken zurücktreten lassen.

Nichtsdestoweniger kann niemand besser als ein solcher Geist uns das rechte Licht über die Stellungnahme des Staates als Vertreters der Gesellschaft gegenüber den öffentlichen Spielen verschaffen. Die beste, ja die einzige Gewähr gegen das Sinken des Geschmackes und die Verkümmerung des Geistes in den Sitten und der Unterhaltung eines Volkes bleibt der Geist, die Bildung seiner Leiter, seiner herrschenden und einflußreichen Kreise. Es bedarf dann gar keiner materiellen Unterstützung, keiner staatlichen oder privaten Prämien. Der Protektionismus durch Cliquen und Pressemache (Reklame) scheint auf dem Gebiete der geistigen Werte eher unheilvoll zu wirken, und soviel ist nun einmal sicher, daß Deutschland seine geistige Höhe in der Neuzeit ohne ihn erklommen hat. Höchst eindrucksvoll, ja prophetisch in diesem Sinne wirken Lessings Worte am Schlusse seiner das deutsche Schrifttum befreienden „Litteraturbriefe" und seiner die deutsche Bühne reformierenden „Hamburgischen Dramaturgie". Allgemein bekannt sind Goethes und Schillers stolze Worte über das Werden und Blühen des deutschen Geistes aus eigener Kraft, ohne den zweideutigen, verfänglichen „Schutz" der Reichen und Mächtigen!

Das Theater kann uns so recht eine Vorstellung davon verschaffen. Als das Schauspiel noch in Verachtung und fahrendem Elend war, da hat es seinen Shakespeare und Molière gehabt. Als der Theaterprinzipal Döbbelin noch vor dem Petersthore in Leipzig und auf der Behrenstraße in Berlin in einer Bretterbude spielte, als die Ackermannsche Truppe im Norden, die Seylersche im Süden die Hoffnungen des deutschen Nationaltheaters in ihren Garderobekarren mit sich herum-

trugen, da wurden Lessing, Goethe und Schiller zuerst aufgeführt. Nun die Schauspieler als anspruchsvolle, verwöhnte, vornehme Herrschaften in prachtvollen Steinpalästen voll raffinierten Luxus das „Deutsche Theater" bewohnen, geben sie Haupt- und Sudermann, Blumenthal und Kadelburg.

Die Entartung des deutschen Theaterwesens im modesüchtigen 17. Jahrhundert (geschmacklos und brutal, genau wie heute) zeigt sich auch in dem Luxus und den Einnahmen der Schauspieler. Der kernige Volksschriftsteller jener Zeit, der Simplicissimus, führt in einem seiner Gespräche (das Rathstübel Plutonis: „Über die Kunst reich zu werden") eine Koryphäa vor, ganz im Stile der heutigen Primadonnen. Jene armen, doch ehrbaren, geistvollen und für ihre Kunst begeisterten Schauspielertruppen des 18. Jahrhunderts aber waren sicher vor gesellschaftlicher Eitelkeit, Skandal- und Sensationssucht, sicherer vor bloßer geschäftlicher Spekulation. Wer zu ihnen stieß, wußte, daß materiell da wenig zu holen war. Sie gaben keine Tantièmen. Er mußte die Sache um der Sache willen betreiben. Dafür haben denn auch diese Wandertruppen, so sehr er auch über ihre „Zigeunerei" schimpfte und schließlich zu ihrer Festsetzung beitrug, der neueren Bühne ihren Lessing zugeführt. Sie haben in der Zeit des großen Aufschwungs des deutschen Geistes die merkwürdigsten Gestalten sowohl nach seiten des Talents als des Charakters ausgebildet oder wenigstens in Behandlung gehabt (so Goethes feinsinnigen Freund K. Ph. Moritz). Goethes großer Lebensroman „Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre", der zum großen Teile unter einer solchen wandernden Schauspielertruppe spielt, ist nur eine besonders berühmte Probe dieses allgemeinen geistigen Verdienstes der Wanderjahre des deutschen Theaters.

Damals galt aber auch die Sache des Geistes, die Vertiefung und Verbreiterung der Bildung, die Erhöhung und Veredelung des geistigen Standpunktes für eine Ehrensache bei Hoch und Niedrig, ja im eigentlichen Sinne für das, was man heute als „nationale Angelegenheit" bezeichnet. Nicht um

hervorzutreten, um zu prunken oder nur durch moderne Faxen Aufsehen zu machen, sondern aus innerem Bedürfnis, meist unter Entbehrungen, die Hohen und Vornehmen unter Verkennungen und Kränkungen, gab man sich dem leidenschaftlichen Betriebe der höchstmöglichen persönlichen Ausbildung hin. Das Ergebnis war jene stolze Folge erhabener und edler Werke des Menschengeistes, die die Machtstellung Deutschlands im Geiste begründet haben und auf denen allein im letzten Grunde eine dauernde gesicherte politische Machtstellung sich aufbauen und einzig erhalten läßt.

Wie man sieht, werden wir hiermit unvermerkt und von selbst auf jene andere Seite der öffentlichen Stellungnahme gegenüber dem Theater geführt, die sich uns oben ankündigte: die erzieherische im engeren Sinne, die Jugendbildung.

In ihr liegen letzten Endes auch bei Platon die entscheidenden Maßnahmen des gesellschaftlichen Staates gegen die schädlichen Einflüsse des Theaters begründet. Und hier gewinnen auch jene idealen Rücksichten des Staatsphilosophen auf die Wahrung und Erhebung der Gesinnung und des Charakters der Staatsbürger eine tiefere Bedeutung und einen weniger bestrittenen Boden, als in der etwas einseitigen Auffassung des Staatsanwalts. Für den Erzieher muß in der That jene förmliche Züchtung des Scheines, der falschen Vorspiegelungen und der inneren Unwahrheit im Theater ein Gegenstand der ernstesten Sorge für das moralische Wohl der ihm anvertrauten Zöglinge sein.

Ist es doch gewiß kein Zufall, daß gerade die wahrhaft großen und reinen Geister, die dem Theater ihre Kräfte gewidmet haben, also gerade seine Erneuerer und Erheber, ein Shakespeare, ein Molière, ein Lessing sich in diesem Berufe je länger, je mehr unwohl gefühlt haben, sich in schneidenden Tönen über ihn geäußert haben und wo es anging, vorzeitig und mit Ekel, wie gerade Shakespeare und Lessing, von ihm zurückgetreten sind. Die gleiche melancholische Unbefriedigung in diesem Berufe wird von genialen Schauspielern berichtet, die auf der Bühne oft große K o m i k e r waren, wie der Eng-

länder Garrik, in Deutschland der geniale Schröder. In Goethes sonst so kunstvoll harmonisch geführtem Leben ist das Theater ein steter Stein des Anstoßes und Fels der Ärgernis, an dem schließlich sogar sein sonst völlig unverletzt bewahrtes Freundschaftsverhältnis zu seinem Weimarischen Großherzog einmal scheiterte. In den großen sozialen Erneuerungsplänen des Goethischen Wilhelm Meister, die wesentlich auf Vereinigung (Assoziationen) und Erziehung das Wohl des Staates aufbauen, kommt das Theater daher auch am allerschlechtesten weg. Nur für die dafür Beanlagten ist kein Platz in der dort geplanten Erziehungsprovinz. Ihre Leiter setzen sich in einem solchen Falle mit „großen Theatern aller Nationen in Verbindung und senden einen bewährt Fähigen sogleich dorthin, damit er, wie die Ente auf dem Teiche, so auf den Brettern, seinem künftigen Lebensgewackel und Geschnatter eiligst entgegengeleitet werde".

Auch hier ist der Grund das wiederholt berührte „bedeutende Bedenken": „Wer unter unseren Zöglingen sollte sich leicht entschließen, mit erlogener Heiterkeit oder geheucheltem Schmerz ein unwahres, dem Augenblick nicht angehöriges Gefühl in dem Maße zu erregen, um dadurch ein immer mißliches Gefallen abwechselnd hervorzubringen? Solche Gaukeleien fanden wir durchaus gefährlich und konnten sie unserem ernsten Zweck nicht vereinigen." Dem Einwand, daß diese Kunst (des Theaters nämlich) alle übrigen Künste befördere und daher doch auch der Erziehung wichtig sei, wird ein eifriges „keineswegs" entgegengesetzt. „Sie bedient sich der übrigen, aber verdirbt sie." Die Entwicklung des Jahrhunderts hat Goethen nur zu sehr Recht gegeben!

Diese Anschauungen des größten deutschen Dichters, der soviel durch und für das Theater gewirkt hat, des wahrhaften Erziehers seiner Nation sind gewiß grundsätzlich sehr wichtig, zumal in unserer leider durchaus entgegengesetzten Zeit. Eine vorurteilslose Berücksichtigung der thatsächlichen Verhältnisse aber wird zwar immer gut thun von ihnen auszugehen, sie sich aber im einzelnen Falle stets zu besonderer Beurteilung aus-

gestalten müssen. Der Erzieher wird sehr oft finden, daß die allgemeine Neigung zur Täuschung, innerer Unwahrheit und gefallsüchtiger Gaukelei, ja die Anlage zu ihrer virtuosen Anwendung im Leben sich durchaus nicht von vornherein mit der künstlerischen Anlage hierzu decken. Die wahrhaft hohe, die geniale Anlage für die Künste des Theaters giebt sich im Gegenteil, wie die geniale Natur fast durchwegs, so lange sie noch nicht durch das Leben und die Ansteckungen des Berufs verdorben ist, frei, offen, naiv in diesem Sinne. D. h. es fehlt ihr die ränkevolle Berechnung. Namentlich bei dem in dieser Hinsicht von der Natur im allgemeinen besonders eigenartig ausgestatteten weiblichen Geschlecht wird die Erziehung nur zu oft zu beobachten Gelegenheit haben, daß es nicht gerade die zum Theater irgendwie geistig Begabten sind, die im Leben am besten Komödie zu spielen wissen.

Auf dem künstlerischem „Liebhabertheater" — wo es „ja doch nicht ernst ist" — bleiben die Koketten des Lebens oft steif wie die Stöcke. Ganz ruhige, schlichte, zurückhaltende Mädchen aber entfalten dann gerade überraschende schauspielerische Fähigkeiten. Die Geschichte weiß denn auch von jeher und bei allen Nationen von hervorragenden Beispielen der Treue, Redlichkeit und reiner, naiver Natürlichkeit gerade bei Bühnenkünstlerinnen zu berichten. Aus neuerer Zeit seien nur die heute noch nicht vergessenen Namen einer Adrienne Lecouvreur, einer Wilhelmine Schröder-Devrient genannt, um wahre Musterbilder wahrer, echter Weiblichkeit vor die Anschauung zu rufen. Ebenderselbe Goethe, der die uralte Klage über die Enttäuschungen, die Gefahren und den Ekel des Bühnenberufs wiederum in eine solch herbe Formel faßte, hat — als fünfzigjähriger, gereifter Mann! — eine seiner schönsten und rührendsten Dichtungen (die Elegie „Euphrosyne") dem Andenken einer Schauspielerin geweiht (der als Elevin der Weimarischen Hofbühne verstorbenen Christiane Neumann).

Die Erziehung wird jedenfalls immer weit besser daran thun, das vorhandene künstlerische Talent auch in dieser Richtung zu ehren und zu pflegen, als durch Aufrechterhaltung blinder

Vorurteile nur seine unkünstlerische Verwendung und Verzerrung zu fördern. Man muß es immer wieder predigen: wie viele anrüchige Frauen gerade in den höchsten Kreisen sind in Paris mit allem Pomp in Ehren bestattet worden! Die arme Adrienne Lecouvreur aber, eine Zierde ihres Geschlechts, mußte, weil sie Schauspielerin war, auf dem Schindanger dicht am Seine-Ufer eingescharrt werden. So steht es praktisch mit den Folgen „Platonischer" Theaterpolitik und ihrer Erziehungsmethode.

Im Gegenteil! Die Erziehung wird gerade durch ernste und wohlwollende Pflege eines edlen Theaterwesens sehr viel zum harmlosen Ausleben der betreffenden Fähigkeiten in der theatersüchtigen Jugend beitragen können. Nur muß sie sich als Volkserziehung hüten, der Sache eine zu breite oder gar gewerbsmäßige Ausdehnung im Leben zu verleihen. Unsere Bauerntheater liefern gerade in unserer Zeit wieder warnende Beispiele der hier lauernden Entartung. Das muß durchaus in seinen, durch die thatsächlichen Aufgaben des Lebens fest bestimmten Grenzen bleiben. Durch die Aufnahme, richtiger Wiederaufnahme des Theaters in den Schulplan würde aber die Schule viele, gerade vielleicht die feinen und edlen Talente in dieser Richtung frühzeitig befriedigen und entweder in die rechte Bahn leiten oder von der Wahl des bösen, enttäuschungreichen Berufs ganz zurückbringen können. Denn das Außergewöhnliche, Ungeübte, Verbotene daran ist es nicht zum mindesten, was die Jugend so daran reizt.

Das Schultheater hat in den glänzenden Zeiten der humanistischen Erziehung gerade in Deutschland und den germanischen Ländern (Holland!) die schönsten Früchte gezeitigt. Aber auch die römische Kirche hat hierin, wie in so vielen Stücken, von den Reformierten gelernt. Vornehmlich die jesuitische Erziehung pflegte das Theater. Unter dem streng kirchlichen Regiment der Frau von Maintenon wurde sogar in dem Erziehungsinstitute der adligen Fräulein am Pariser Hofe (in St. Cyre) Theater gespielt. Der große Racine hat zwei seiner berühmtesten Stücke (Athalie und Esther) für die Kunstübung dieser jungen Damen schreiben müssen.

Allein auch die Schule selbst hat sich in ihren eigenen Dramatikern, den Schulleitern, zu ansehnlichen litterarischen Leistungen erhoben. (Nach den eigentlichen Führern und Begründern der humanistischen Erziehung, einem Conrad Celtes, Joh. Reuchlin u. a. merke man den Utrechter Rektor Georg Lankfeld „Macropedius“ als Einführer des holländischen Genrebildes auf der Bühne im 16. Jahrhundert und den zu seiner Zeit allbekannten, noch Lessing werten, sächsischen Theater-Rektor Christian Weise, zuletzt in Zittau, im 17. Jahrhundert.) Ja es ließe sich bei der weiteren Fortentwicklung unseres zeitgenössischen Theaterwesens im Dienste der Marktspekulation sehr wohl denken, daß ganz ähnlich wie in jenen Zeiten wiederum die Schule die letzte Zuflucht für das edlere Theaterwesen würde.

Verfügt ja doch die Schule täglich und stündlich über das beste, reinste und letzten Endes auch immer wirksamste Gegenmittel gegen alles böse Wesen, alle Verführung, Verflachung, Ausschreitung des Theaters: nämlich über den ererbten Schatz alles dessen, was der Schutzgeist der Menschheit in seinen edelsten Vertretern je zu Gunsten der Schauspielübung ausgewirkt hat. Die klassische Theaterdichtung der Zeiten und Völker in ihren höchsten Blüten, wie wir von ihnen in unserem Bericht nur eine schwache Vorstellung zu geben vermochten, der Schule ist sie als ein vornehmster Bestandteil ihres Lehrstoffs zu steter Wahrung und Neuerwerbung ihres geistigen Gehaltes anvertraut. So lange dieser noch wirkt, so lange diese reine Quelle noch lebendig springt, ja wenn auch nach ihrer öffentlichen Verschüttung nur der Weg zu ihr — wie früher im Mittelalter in Pergamenten, so jetzt in verstaubten Bänden — erhalten bleibt, so lange ist noch keine Gefahr, daß Wüstheit und Barbarei je wieder dauernd zur Herrschaft gelangen. So lange wird die Stätte, die die Griechen der Verehrung des höchsten Wesens weihten und würdig hielten, immer wieder den Gefahren, die sie umlauern, trotzen.

Sollte aber der häufige peinliche Eindruck dieser Gefahren Voreingenommene auch gegen dieses überstrahlende Verdienst des Theaters blind machen; sollten sich Stimmen erheben, die

im übrigen Lehrstoff der Schulen, zumal dem geschichtlichen und sonstigen litterarischen reichlichen Ersatz für die zweideutigen Gaben der dramatischen Dichtung finden, so sei hier zum Schluß noch auf solche Bereicherungen des Geistesschatzes der Menschheit hingewiesen, die ihr nur von dieser Seite, nur gerade von seiten des Theaters kommen konnten. Ohne uns noch auf die unendliche Reihe, die sich auch hier eröffnet, auch nur im Rahmen unseres knappen Panoramas einzulassen, lenken wir hier nur den Blick auf zwei überragende strahlende Gipfel: auf Geisteswerke wie Lessings „Nathan der Weise" und Goethes „Faust".

Derartige Werke belegen es nämlich sinnfällig, daß gewisse reinste und höchste Anschauungen der Menschheit von sich selbst und ihren letzten Zielen, daß höchste Lebensideale in ihrer Besonderheit nur auf dem Theater, nur durch den dramatischen Dichter ausgestaltet werden konnten. In Lessings Nathan ist es die Idee der allgemeinsamen Religion, die die Menschen verbindet, statt sie zu trennen, in der jeder „unbestochen seiner vorurteilslosen Liebe nacheifern kann". Diese Idee wird darin in einer von allen geltenden und herrschenden Bekenntnissen und Macht habenden Überlieferungen so abweichenden Form und dabei so dramatisch lebendig und für alle eindrucksvoll vorgetragen, daß man sich fragen muß, auf welche andere Weise der von der Bühne damals schon völlig abgewendete Geistesheld der Menschheit wohl dies herrliche Gedankengut hätte zuführen können. Und in der That ist Lessing denn auch bei diesem Werke durch Verfolgungen aller Art aus anderer rein gelehrter Vertretung seiner Ideen auf die Bühne als die einzig ihm übrig bleibende Kanzel förmlich hinausgedrängt worden.

Das Stück spielt in Jerusalem zur Zeit der Kreuzzüge unter der Herrschaft des Islams, unter dem edlen, hochgesinnten Sultan Saladin (Ende des 12. Jahrhunderts). Also an dem Orte, an dem die babylonische Verwirrung der Konfessionen ihren stärksten Ausdruck findet. Der weise Held des Stückes, Nathan, ist ein Jude, aber keineswegs als Jude, wie es interessierte Freunde und Feinde gern darstellen möchten, sondern

als weiser und guter Mensch ist er der Held. Der Jude hat nur gerade der gemeinen Verachtung wegen, die zu Lessings Zeit auch noch in äußerer Bedrückung und Niedrigkeit ihren Ausdruck fand, die Hauptrolle im Stück. Viele und nicht immer voreingenommene Stimmen finden daher das fade, unbedingte Vorschieben des Nathan als Schiboleth, gleichsam zu Schutz und Trutz, im heutigen Klassen- und Parteikampf sehr unpassend. Lessing selbst ist Nathan. Sein Name verwuchs im damaligen Deutschland mit dem seines Helden. Sein Freund, der ebenso oft über- als unterschätzte Popularphilosoph Mendelssohn paßt letzten Endes gar nicht zur Figur des Nathan.

Nathan hat, nachdem durch einen Überfall der Kreuzfahrer sein Weib, seine sieben Söhne in seines Bruders Hause in den Flammen umgekommen sind, ein Christenkind, das Töchterchen eines Kreuzritters, das ihm äußerste Gefährdung ans Herz legte, gerettet, an Kindesstatt angenommen und für seine Tochter erzogen. Ein in Jerusalem als Gefangener weilender, vom Sultan Saladin wegen seiner auffallenden Ähnlichkeit mit seinem früh verlorenen Bruder Assad begnadigter Templerritter rettet das Judenmädchen aus höchster Feuersgefahr. Die Fäden des Geschicks laufen wundersam. Jener Bruder des Sultans, der einst aus Liebe zu einer Christin sich von den Seinen getrennt und einen fränkischen Namen angenommen hat, ist der Vater von Nathans Pflegekinde und eben diesem Templerritter. Recha, Nathans Pflegetochter und der Tempelherr aus Franken sind leibliche Geschwister. Dieser verbissene „Antisemit", ein ebenso von Herzen guter, als trotziger, mißtrauischer und heftig-empfindlicher Jüngling muß in dem erst verachteten, dann stürmisch geliebten Judenmädchen seine Schwester, im semitischen Sultan Saladin seinen Oheim, in Nathan seine verkörperte Vorsehung erkennen.

So treten in dieser Familiengeschichte die drei, aus einem Stamm entsprungenen, unversöhnlichen Bekenntnisse, Judentum, Christentum und Islam wirklich in das brüderliche Verhältnis, das Nathan in dem herrlich gewendeten Märchen von den drei Ringen auf die Frage des Sultans als den einzigen „rechten

Glauben" gelten läßt. Der echte Erbring unter den dreien, von dem alle seine Kinder gleich liebenden Vater hinterlassenen, hat „die Wunderkraft: beliebt zu machen — vor Gott und Menschen angenehm". Es bestrebe sich ein jeder nach seinem besten Vermögen dies Wunder zu verwirklichen und er wird den echten Ring besitzen. In den übrigen Personen des Stückes treten alle Licht- und Schattenseiten der getrennten Bekenntnisse auf das Natürlichste hervor. Sogar das pessimistische Bettlerkönigtum des indischen Buddhismus kommt zu seinem Recht. Aber nicht zufällig ist mit der Vorführung der höchsten Macht in dieser Hinsicht der größte Schatten verbunden, wie mit der Anerkennung der in der Welt ohnmächtigen Weisheit in Nathan das höchste Licht. Der Vertreter der rein machtstreberischen Kirche, der prunkende, intrigante Patriarch von Jerusalem mit seinem „Thut nichts! der Jude wird verbrannt!" für Nathans Liebesthat an seinem Pflegenkinde Recha ist gewiß die dunkelste Person im Stücke. Damit aber ist das kirchliche Christentum keineswegs ungerecht bedacht. Neben dem Patriarchen steht der schlichte Herzensglaube des treuen gehorsamen Laienbruders, der sich widerwillig von ihm zu allerlei Werbe- und Spionierdiensten brauchen lassen muß; ferner der beschränkt fanatische, aber ehrliche poetische Bilderdienst von Rechas christlicher Pflegemutter Daja. Alles aber überstrahlt die eine reine und unverfälschte Religion der Menschlichkeit und des Gewissens, die frei von aller Verbildung durch Buchgelehrsamkeit Nathan in seiner ihm ganz zugehörigen Pflegetochter großgezogen hat.

Wie in Lessings „Nathan" die Wirnisse des menschlichen Glaubens, so sind es in Goethes „Faust" die Abgründe des menschlichen Denkens, von denen die Dichtung der Bühne ein Lebens- und Weltbild von so nur einmal erreichbarer Wahrheit und Eindringlichkeit geliefert hat. Auch hier ist es wiederum einzig jenes „bretterne Gerüst", auf dem es dem höchsten Genius möglich ward, die menschliche Anschauung „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" und wieder zurück zu führen. Auch hier konnte die Lösung dieser besonderen Aufgabe von keiner anderen Seite des Geistes kommen. Gerade die zahllosen ver-



Goethe

nach dem Bildnis von May.

(Aus K ö n n e c k e Bilderatl. z. Gesch. d. deutschen Nationallitt.)



geblichen Versuche einer „Deutung" des „Faust" in einer „exakten", d. h. verstandesmäßig verwendbaren Formel beweisen seine Unzugänglichkeit für das in feste Formen zu bringende Wissen. Gerade das Unmeßbare, Unwägbare, das mit dem bloßen Gedanken gar nicht zu Erfassende der Welt tritt in dem Weltdrama an dem verzweifelnden, in Schuld verstrickten, aber in unablässigem Streben nach dem Höchsten durch „die Liebe von oben" endlich erlösten Denker Faust überwältigend hervor.

Aber auch jede die menschlichen Gemütskräfte aufrufende, sie zu eigensüchtiger, vorgeblicher „Heiligkeit" antreibende kirchliche praktische Geistesrichtung muß hier ihre Unzulänglichkeit einsehen. Denn es ist eben der fehlende, irrende Mensch in seiner ganzen Menschlichkeit, der hier „in seinem dunkeln Drange sich seines rechten Weges wohl bewußt" dargestellt wird. Es ist aber auch der „wahre", der aufrichtige und somit fromme Mensch, der Mensch von gutem Willen, um den da Himmel und Hölle miteinander wetten, der aus unbefriedigtem Wissensdurst und dämonischem Thätigkeitsdrang sich dem Teufel verschreibt; dem der „arme Teufel nichts geben kann", da er über alle Lockungen zu streberischer Gier nach Hoch- und Wohlleben, zum behaglichen Sichbetten im satten Genuß fortstrebt zu immer neuen Aussichten und neuen Thaten; der erst am Ende eines rastlosen Lebens im Dienste der Wahrheit und des Menschheitswohles die Worte des Teufelsvertrages ausspricht:

Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön —

Dieser Faust darf die Worte des Meisters hinzufügen:

Es wird die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen (Weltzeiten) untergehn!

Ihm darf jene übermächtige Erhebung in höhere Regionen am Schlusse zu teil werden, in der die mittelalterliche Vorstellung vom Streite der Engel und Teufel um die Seele des Sterbenden und die Himmelfahrt in die Kreise der Seligen mit allen Glorien der Kirche zu der erhabensten poetischen Wirkung ausgestaltet wird:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Wahrlich! Der bloße Hinweis auf diese Hochregionen der Bühnenwelt genügt, um andere, ernstere Vorstellungen mit ihnen zu verknüpfen, als sie das äußerliche, hohle Theatertreiben zunächst anregt und wie sie die Tagesbühne von heute leider wieder in ein besonders ungünstiges Licht rückt.

Wir überschätzen die unmittelbaren günstigen Einflüsse eines edleren Theaterwesens auf die breiten Gesellschaftsschichten, den eigentlichen Pöbel — sowohl den reichen, als den unbemittelten — keineswegs. Wir unterschätzen aber auch nicht die schlimmen Einflüsse: vornehmlich zur Anbahnung einer parfümierten Pöbelherrschaft; zum behaglichen Schwelgen im Anschauen der eigenen Korruption und Verlogenheit, die so leicht vom Theater ausgehen und allezeit von ihm ausgegangen sind! Stimmen wir in die herkömmliche, heuchlerische Entrüstung der interessierten Kreise gegen alle, auch die bestgemeinten Ausstellungen an den allezeit so leicht einreißenden Schäden des Theaterwesens nicht ein! Wahren wir uns die freie Musterung dessen, was das Theater in einem hochentwickelten Staatswesen leisten soll und leisten kann, damit das allgemeine Wohl dadurch keinen Schaden leide. Die Kenntnis des Wesens und der Geschichte des Theaters ist dazu die erste Voraussetzung und das letzte Hilfsmittel. Sie wird uns zunächst vor dem bewahren, was in Beurteilung des Theaters das Allerschlimmste ist; was lediglich seiner Ausartung in faulem Schlendrian, in ausbeutendem Pöbeldienst zu Gute kommt: vor blinder Voreingenommenheit, die unterschlägt, was auch dies zwiespältige Institut Vieles und Großes geleistet hat für die Erziehung und Bewahrung der Menschheit.

Register

der Personen und Schriftwerke soweit sie namentlich erörtert sind.


REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY

Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. Mit 26 Abbildungen. Geh. *M.* 1.—, geschmackv geb. *M.* 1.25.

Das vorliegende Buch schildert die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Landschaft, ihre Beziehungen zu den Nachbarlandschaften, den Einfluß der Gegend auf das Temperament und die geistige Anlage der Menschen, die Leistungen hervorragender Männer auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft, des Gewerbes und der Industrie; Sitten und Gebräuche, Sagen und Märchen, Besonderheiten in der Sprache und Hauseinrichtung, in der politischen Haltung und dichterischen Beanlagung u. a. m. Eine gute Auswahl von Städtebildern, Landschaften und Bauten wie volkstümlichen Kunstwerken schmückt das Buch, das jedem Freunde deutschen Wesens und deutscher Eigenart in Nord und Süd, in Ost und West hochwillkommen sein wird.

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. Mit zahlr. Abb. i. T. Geh. *M.* 1.—, geschmackv. geb. *M.* 1.25.

Der Verfasser giebt eine Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst bis zum Ausgang des Mittelalters und klärt über ihr Wesen als Kunst auf, zeigt, wie sich im Verlauf der Entwicklung die Raumvorstellung klärt und vertieft, wie das technische Können wächst und die praktischen Aufgaben sich erweitern, wie in dem behandelten Zeitraum das germanische Volk aus der Erbschaft der Antike, die in der Basilika vorliegt, etwas Neues entwickelt, die romanische Kunst, die in den Kaiserdomen am Rhein ihren Höhepunkt erreicht, und wie in den Zeiten der Kreuzzüge neue Anregungen kommen, die zur Gotik führen.

Die Metalle. Von Prof. Dr. K. Scheid. Mit 16 Abbildungen. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Das Bändchen will, ohne daß irgend welche Kenntnisse der Chemie und Gesteinkunde vorausgesetzt werden, eine Erklärung geben, wie die Metalle in der Erde sich als Erze abgelagert haben mögen und wie die Erze sich in das reine Metall umwandeln lassen; wie die Metalle auf den Hüttenwerken dargestellt werden, ist unter Beigabe von Abbildungen erklärt. In den letzten Abschnitten werden sodann die Metalle hinsichtlich ihrer Eigenschaften verglichen und das Allgemeine über Darstellung und Verarbeitung zusammenfassend erklärt.

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Privatdozent Dr. J. W. Bruinier. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Der Verfasser faßt den Begriff des Volksliedes in dem weiteren Sinne, den ihm die heutige Wissenschaft zukommen läßt, und führt daher den Leser durch die Jahrhunderte, zeigend, wie und was unser Volk seit Tacitus Zeiten gesungen, wie die Kunstdichtung immer befruchtend ins Volk drang und dort dem Geschmacke angepaßt wurde.

Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. O. Weise. Reich illustr. Geh. *M.* 1.—, geschmackv. geb. *M.* 1.25.

Der Verfasser verfolgt durch mehr als vier Jahrtausende die einschlägigen Erscheinungen: wir hören von den Bibliotheken der Babylonier, von den Zeitungen im alten Rom, vor allem aber von der großartigen Entwicklung, die „Schrift- und Buchwesen“ in der neuesten Zeit, insbesondere seit Erfindung der Buchdruckerkunst, genommen haben.

Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von Prof. Dr. H. Buchner. Mit zahlr. Abb. i. T. Geh. ℳ 1.—, geschmackv. geb. ℳ 1.25.

In klarer und überaus fesselnder Darstellung unterrichtet der Verfasser über die äußeren Lebensbedingungen des Menschen, über das Verhältnis von Luft, Licht und Wärme zum menschlichen Körper, über Kleidung und Wohnung, Bodenverhältnisse und Wasserversorgung, die Krankheiten erzeugenden Pilze und Infektionskrankheiten, kurz über alle wichtigen Fragen der Hygiene.

Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold in München. Geh. ℳ 1.—, geschmackvoll geb. ℳ 1.25.

Jeder denkende Mensch wird und muß sich heute die Frage vorlegen: Wie ordnen wir unser Dasein, das persönliche und das öffentliche? giebt es für die mündige Persönlichkeit überhaupt keinen Zweck und kein Ziel des Einzel- und Gesamtlebens? giebt es keine bindenden Regeln des menschlichen Handelns? Diese Frage, in der er zugleich die Lebensfrage der modernen Kulturvölker und somit auch unseres deutschen Volkes sieht, beantwortet der Verfasser dieses Bändchens in zuversichtlich bejahender, zugleich wohlbegründeter Weise.

Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. R. Zander. Mit 19 Abbildungen im Text und auf 2 Tafeln. Geh. ℳ 1.—, geschmackvoll geb. ℳ 1.25.

Der Verfasser hat in seinen Vorträgen in streng wissenschaftlicher Weise, aber in allgemein verständlicher Form das Wesen der Leibesübungen dargestellt, den Bau und die Thätigkeit aller Organe, auf die die Leibesübungen einwirken in Wort und Bild geschildert und den günstigen oder schädlichen Einfluß der Leibesübungen auf sie und auf den ganzen Körper eingehend behandelt. Eine genaue Besprechung erfahren die Wechselbeziehungen zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, die Leibesübungen der Frauen, die Bedeutung des Sportes und die Gefahren der sportlichen Übertreibungen.

Unsere wichtigsten Kulturpflanzen. Von Privatdozent Dr. Giesenhagen in München. Mit zahlreichen Abbildungen im Text Geh. ℳ 1.—, geschmackvoll geb. ℳ 1.25.

Die frische Darstellung beschränkt sich nicht etwa auf die Schilderung der Getreidepflanzen, sondern die Darstellung des Körperbaues und der Entwicklung und Verrichtung der Organe der Getreidegräser vermittelt zugleich dem Leser in anschaulichster Form allgemeine botanische Kenntnisse. Hierzu fügt der Verfasser einen äußerst interessanten geschichtlichen Überblick über den Getreidebau und gewährt einen Ausblick auf die kulturgeschichtliche Entwicklung des Menschengeschlechtes überhaupt und besonders unserer germanischen Vorfahren. Den Schluß bildet eine Darstellung der Krankheiten der Getreidegräser.

Neuere Fortschritte auf dem Gebiete der Elektrizität. Von Prof Dr. Richarz. Mit 94 Abbildungen im Text. Geh. ℳ 1.—, geschmackvoll geb. ℳ 1.25.

In vortrefflicher Weise ist es dem Verfasser gelungen, die grundlegenden Gesetze der Elektrizität zu erörtern, leicht verständlich, aber zugleich auch für jeden Fachmann interessant die Themata zu behandeln: Über elektrische Schwingungen und Hertzsche Wellen auf Drähten; die Hertzschen Wellen in der Luft, Strahlen elektrischer Kraft und die Telegraphie ohne Draht; Faradays Kraftlinien und die neueren Vorstellungen vom Wesen der elektrischen Kräfte; die Tesla-Ströme; die Kathodenstrahlen und Röntgenstrahlen. Vorausgeschickt ist eine Darstellung der absoluten elektrischen und magnetischen Maßeinheiten (Ampere, Volt und Ohm).

Das Eisenhüttenwesen erläutert in acht Vorträgen von Prof. Dr. H. Wedding. Mit 12 Figuren im Text. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

In dem mit zahlreichen Abbildungen versehenen Bändchen wird uns zunächst die Erzeugung des schmiedbaren Eisens bei Holzkohlenfeuerung geschildert und dann gezeigt, welche gewaltigen Änderungen mit der Erfindung des Hochofenprozesses eintraten. Der Verfasser belehrt uns über die chemischen physikalischen und geologischen Grundlagen derselben, über die Eisenerze und Brennstoffe, über die verschiedenen Eisenarten und ihre Benennungen, um dann die Erzeugung der verschiedenen Eisenarten und die dabei in Betracht kommenden Prozesse zu schildern, insbesondere auch die in unserer Zeit besonders wichtigen Formgebungsarbeiten und die Härtung. Der letzte Abschnitt ist dem schlimmsten Feind des Eisens, dem Roste, gewidmet.

Ernährung und Volksnahrungsmittel. Sechs Vorträge gehalten von Prof. Dr. Johannes Frentzel. Mit 6 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Geh. *M.* 1.—, g[illegible]ckvoll geb. *M.* 1.25.

In knapper Form giebt der Verfasser [illegible] ein Bild der gesamten Ernährungslehre. Es werden die Begri[illegible]rstoffe", „Nährstoffe", „Nahrungsmittel", „Nahrung" klargelegt u[illegible]her besprochen. Hieran schließt sich die Betrachtung der Zuberei[illegible]ahrung. Des weiteren wird der gesamte Verdauungsapparat[illegible]i die hierbei notwendigen Untersuchungsmethoden erläuter[illegible] folgt die Besprechung der einzelnen Nahrungsmittel, wobe[illegible]uch die Herstellungsmethoden der Konserven behandelt[illegible]nde Abbildungen und Tabellen erhöhen den Wert des [illegible]

Der Kampf zwischen Mensch[illegible] [illegible]. Dr. Karl Eckstein. Mit 31 Abbild. i. T[illegible]ackv. geb. *M.* 1.25.

Die Vielseiti[illegible]hen Mensch und Tier, die Erbitterung w[illegible]stellt der Verfasser an zahlreichen Bei[illegible]ir zunächst in der Einleitung erfah[illegible]Vorzeit mit einander be kannt gew[illegible]schätzen und fürchten lernten, führen [illegible] dem Kampfe vor. Besondere Schild[illegible] von beiden Gegnern angewendet werden, [illegible]cklichkeit und Wissenschaft im Laufe der Zeit erlangten Schußwaffen, Fallen, Gifte und besondere Wirtschaftsmethoden, dort spitzige Kralle, scharfer Zahn, furchtbares Gift, List und Gewandtheit, der Schutzfärbung und schützenden Ähnlichkeit, der Anpassungsfähigkeit nicht zu vergessen.

Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht der Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften u. der Technik. Von Launhardt, Geh. Reg.-Rat, Prof. a. d. Techn. Hochschule zu Hannover. Mit vielen Abbild. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

In dem ersten Vortrage werden den sieben Weltwundern der Alten die ganz anders gearteten Wunder unserer Zeit gegenübergestellt, die in der großartigen Ausbildung des Verkehrswesens und in der glänzenden Entwicklung der Naturwissenschaften bestehen. Im letzten der Vorträge werden die meistens zu entgegengesetzten Erscheinungen führenden Wirkungen der Verkehrsvervollkommnung dargestellt, die in vielseitiger Weise auf wirtschaftlichem, sozialem und politischem Gebiete und auf das gesamte Kulturleben sich geäußert haben.

Weitere Bändchen befinden sich in Vorbereitung.